



**UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA**

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE, ARQUEOLOGÍA Y MÚSICA

TESIS DOCTORAL

***El flâneur* en el cine de José Luis Guerin: Mirada y  
percepción del espacio urbano**

DOCTORANDA

**LUZ MARINA ORTIZ AVILÉS**

DIRECTOR

**PROF. DR. PEDRO POYATO SÁNCHEZ**

TITULO: *EL FLÂNEUR EN EL CINE DE JOSÉ LUIS GUERIN: MIRADA Y PERCEPCIÓN DEL ESPACIO URBANO*

AUTOR: *Luz Marina Ortiz Avilés*

---

© Edita: UCOPress. 2017  
Campus de Rabanales  
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A  
14071 Córdoba

[www.uco.es/publicaciones](http://www.uco.es/publicaciones)  
[publicaciones@uco.es](mailto:publicaciones@uco.es)

---





## Resumen:

El *flâneur*, una figura muy estudiada en disciplinas artísticas como la literatura, la pintura o la fotografía principalmente, ha sido apenas insinuado en obras cinematográficas de forma que, aunque se pueden encontrar obras en que esta figura parece abocetarse o bien parecen adivinarse algunos indicios de *flânerie*, hasta ahora no había podido encontrarse una obra cinematográfica de referencia clara. Creemos que algunas de las obras del cineasta barcelonés José Luis Guerin, a saber: *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007), *En la ciudad de Sylvia* (2007), *Guest* (2010) y *Correspondencia Jonas Mekas- José Luis Guerin* (2011), vienen a cubrir ese vacío referencial en el cine por lo que nuestro análisis y reflexiones pretenden arrojar luz sobre las relaciones que se establecen entre aquellas y esta figura del s.XIX. Así, en este trabajo de investigación nos proponemos estudiar el modo en que la *flânerie* se manifiesta en cada una de las obras señaladas así como también ocuparnos en cada una de ellas del estudio de la percepción-construcción del paisaje urbano; tema capital por cuanto es inherente al *flâneur* pero también así para el cineasta barcelonés quien, como refleja su filmografía, está muy interesado en la indagación de los espacios.

## Résumé:

Le *flâneur*, une figure très analysée dans les disciplines artistiques, notamment la littérature, la peinture ou la photographie, mais qui n'a été que très peu abordée dans les oeuvres cinématographiques, de sorte que, même s'il est possible de trouver des films où il semble que cette figure a été légèrement ébauchée ou permet de deviner quelques indices de *flânerie*, jusqu'ici il avait été impossible de trouver une oeuvre cinématographique qui constitue une référence claire. Nous pensons que certaines oeuvres du cinéaste barcelonais José Luis Guerin, telles que : *Des photos dans la ville de Sylvia* (2007), *Dans la ville de Sylvia* (2007), *Guest* (2010) et *Correspondance Jonas Mekas- José Luis Guerin* (2011), viennent à combler ce vide référentiel dans le cinéma. Ainsi, notre analyse et nos réflexions visent à clarifier les liens qui s'établissent entre celles-ci et cette figure du XIXe siècle. Dès lors, nous proposons

d'analyser dans ce travail de recherche la manière dans laquelle la *flânerie* se manifeste dans chacune des oeuvres indiquées, de même qu'aborder l'étude de la perception-construction du paysage urbain dans chacune d'entre elles; un sujet capital puisqu'il est inhérent au *flâneur*, comme cela semble aussi le cas pour le cinéaste barcelonais qui, comme cela est évident dans sa filmographie, est très intéressé à l'enquête des espaces.

## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>14</b>
<b>2. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....</b>	<b>21</b>
<b>3. METODOLOGÍA.....</b>	<b>23</b>
<b>4. MARCO TEÓRICO: EL <i>FLÂNEUR</i> EN LAS PRÁCTICAS CULTURALES.....</b>	<b>34</b>
<b>4.1. El <i>flâneur</i>: Un tipo social reconocible .....</b>	<b>35</b>
4.1.1. Definición.....	35
4.1.2. Origen.....	37
4.1.3. Diferencias entre el <i>flâneur</i> y otros tipos sociales de apariencia similar.....	40
4.1.4. La <i>flâneuse</i> .....	42

<b>4.2. El <i>flâneur</i> en las artes.....</b>	<b>47</b>
4.2.1. El <i>flâneur</i> en la literatura.....	47
4.2.2. El <i>flâneur</i> en la pintura y la ilustración.....	49
4.2.3. El <i>flâneur</i> en la fotografía.....	54
4.2.4. El <i>flâneur</i> en el cine.....	57
 <b>5. MODOS DE PRESENCIA DEL <i>FLÂNEUR</i> EN EL CINE DE GUERIN.....</b>	<b>69</b>
 <b>5.1. A modo de Introducción.....</b>	<b>70</b>
 <b>5.2. En la ciudad de <i>Sylvia</i> (2007): la ciudad del <i>flâneur</i>.....</b>	<b>74</b>
5.2.1. La fotografía, o su ausencia, aliada de José Luis Guerin.....	74
5.2.2. El <i>flâneur</i> como observador.....	79
5.2.3. El <i>flâneur</i> , un curioso.....	83
5.2.4. Una forma propia de moverse.....	85
5.2.5. El espacio que rodea al <i>flâneur</i> de José Luis Guerin.....	87
5.2.6. Más cerca de la utopía del <i>flâneur</i> : la parada del tranvía.....	89
5.2.7. El noctambulismo del <i>flâneur</i> .....	91
 <b>5.3. <i>Guest</i> (2010): testimonio y huella de una <i>flânerie</i>.....</b>	<b>97</b>
5.3.1. José Luis Guerin se configura como <i>flâneur</i> .....	97

5.3.2. <i>Guest</i> : Una cartografía de la <i>flânerie</i> .....	105
5.3.3. Nueva York, un espacio urbano singular en el diario de registros que conforman <i>Guest</i> .....	108
5.3.4. El retrato cinematográfico en <i>Guest</i> .....	112
 <b>5.4. <i>Correspondencia Jonas Mekas- José Luis Guerin (2011): la consolidación del flâneur</i>.....</b>	<b>117</b>
5.4.1. Todas las cartas: Correspondencias filmicas.....	117
5.4.2. Concomitancias entre <i>Correspondencia Jonas Mekas- J. L. Guerin</i> y <i>Guest</i> .....	120
5.4.2.1. Concomitancias entre <i>Carta a Jonas Mekas n° 1</i> y <i>Guest</i> .....	120
5.4.2.2. Concomitancias entre <i>Carta a Jonas Mekas n° 4</i> y <i>Guest</i> .....	126
5.4.3. <i>Correspondencia Jonas Mekas- J.L. Guerin</i> : Guerin se inscribe como <i>flâneur</i> .....	132
 <b>5.5. <i>Unas fotos en la ciudad de Sylvia (2007): crónica fotográfica de una flânerie</i>.....</b>	<b>136</b>
5.5.1. ‘Lo fugitivo’ en <i>Unas fotos en la ciudad de Sylvia</i> .....	136
5.5.2. Sobre el uso de imágenes fijas.....	137
5.5.3. Tras la mujer fugitiva.....	141
5.5.4. El retrato contra la fugacidad del rostro y la fragilidad de la imagen-recuerdo.....	144
5.5.5. La captura de un gesto, de una expresión que se fuga.....	149
5.5.6. El instante ‘en fuga’.....	152

5.5.7. Formas de <i>flânerie</i> presentes en <i>Unas fotos en la ciudad de Sylvia</i> .....	156
----------------------------------------------------------------------------------------------	-----

5.5.8. Concomitancias con <i>Suite Vénitienne</i> , de Sophie Calle y <i>Following piece</i> , de Vito Acconci.....	161
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

## 6. EL *FLÂNEUR* COMO MOTIVO PARA LA PERCEPCIÓN-CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE URBANO EN EL CINE DE GUERIN.....170

### 6.1. A modo de introducción..... 171

### 6.2. El paisaje como elemento esencial en el cine de Guerin..... 173

### 6.3. *En la ciudad de Sylvia*: la ciudad privatizada por la mirada..... 180

#### 6.3.1. El espacio urbano en *En la ciudad de Sylvia*..... 180

#### 6.3.2. El sonido como factor fundamental en la construcción del paisaje cinematográfico..... 187

#### 6.3.3. Concomitancias con *Play Time* (1967), de Jacques Tati.....196

#### 6.3.4. Otras referencias textuales en *En la ciudad de Sylvia*..... 200

### 6.4. *Guest*: un retrato subjetivo del mundo..... 205



6.5. <i>Correspondencia Jonas Mekas- J.L. Guerin: impresiones de una flânerie</i> .....	210
6.6. <i>Unas fotos en la ciudad de Sylvia: un nuevo espacio, no reconocible</i> .....	214
7. CONCLUSIONES.....	217
8. BIBLIOGRAFÍA .....	223
9. RECURSOS ELECTRÓNICOS REMOTOS.....	239
10. APÉNDICES.....	244
11. ANEXO.....	258



## AGRADECIMIENTOS

Al Profesor Dr. D. Pedro Poyato Sánchez, por su impecable dirección y apoyo continuado.

A la Profesora Dra. Dña. Pascale Thibaudeau, por su inestimable ayuda durante mi estancia en París.

A mi familia, a mis padres y, muy especialmente, a Pepe.

*La vida quizá es una larga calle por la que  
pasa cada día una mujer... quizá es ese cigarrillo que se  
enciende en la pausa entre dos abrazos o esa mirada  
absorta del transeúnte que se quita el sombrero y saluda:  
¡"buenos días"! con una sonrisa insignificante.*

FORUGH FARROJZAD



## **1. INTRODUCCIÓN**

## 1. INTRODUCCIÓN

A lo largo del presente trabajo de investigación nos proponemos realizar una aproximación al cine de José Luis Guerin a partir del análisis detallado, a propósito de la figura del *flâneur*, de varias de sus obras, a saber: *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007), *En la ciudad de Sylvia* (2007), *Guest* (2010) y *Correspondencia Jonas Mekas-José Luis Guerin* (2011).

José Luis Guerin (Barcelona, 1960) recuerda, ya desde muy pequeño -con la primera película que vio en su vida, en una pantalla de cine-, haber sentido la necesidad de pertenecer al fascinante universo que durante lo que duraba una proyección cobraba vida en la pantalla. En varias ocasiones, ha contado cómo vivió aquella primera experiencia en una sala de cine:

Al acabar la proyección [*Blancanieves y los siete enanitos*] no aceptaba el regreso cotidiano, yo quería estar en la pantalla, al otro lado del espejo como diría Lewis Carroll. Entonces, cuando era un niño decía que quería ser un enanito, para estar en la pantalla... Cuando tuve uso de razón, y vi que existía la figura del cineasta que organizaba a todo el mundo de la pantalla, enseguida me identifiqué con ese controlador del universo.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Silva, H. (2012). “Diálogo con José Luis Guerin: En el Centro Cultural de España”, *laFuga*, n°14. Disponible en: [<http://www.lafuga.cl/dialogo-con-jose-luis-guerin/604>] (enlace activo a fecha: 23/04/2014).



Apoyando la hipótesis que sostiene su admirado cineasta, y amigo, Víctor Erice, Guerin cree que aquella sesión de cine vino a efectuarle una herida tal, que sólo podría subsanarse con la misma medicina: viendo otras películas. Así fue que se convirtió en un asiduo usuario de la Filmoteca de Barcelona a donde acudió durante años y que ha significado su formación, junto a las “discusiones interminables con los amigos”<sup>2</sup>, como ha apuntado en ocasiones el propio cineasta. Posteriormente, habría de destacar otros dos filmes por resultar especialmente significativos para su concepción del cine, y ello, por cuanto supusieron un cambio personal así como una inflexión en su manera de pensarlo. Se trata de *Ordet* (*La palabra*, 1955), de Carl Theodor Dreyer que le mostró que “el cine puede ser otra cosa”<sup>3</sup> y *Lancelot du Lac* (1974), de Bresson, cuya escritura le conmovió. Sin embargo, si debe señalar a un cineasta por ser sus imágenes las que le han acompañado durante toda su vida -incluso antes de tener consciencia de haber visto una película-, ese es Chaplin a cuyo cine, ha confesado Guerin, sigue acudiendo cuando tiene alguna crisis de identidad<sup>4</sup>.

El salto de la cinefilia como espectador, a la práctica cinematográfica tendrá lugar en 1975 -a la temprana edad de 15 años-, cuando comienza a rodar sus primeras películas<sup>5</sup> en una cámara de super-8. Pero no será hasta 1983 que dé el salto a la profesionalidad con su largometraje *Los motivos de Berta* -su debut en 35mm-, filme con el que consigue introducirse en numerosos festivales. A partir de entonces, su presencia y reconocimiento en círculos minoritarios -festivales, crítica especializada, etc.- irá creciendo pero no así la difusión de sus obras que ha resultado inaccesible durante mucho tiempo -a excepción de *En construcción* (2001) que tuvo proyección en salas comerciales-. Aún así, ha conseguido reconocimiento, ganando numerosos

---

<sup>2</sup> Entrevista: CinEuropa. «José Luis Guerin. Director». Disponible en: [<http://cineuropa.org/it.aspx?t=interview&l=es&did=31901>] (enlace activo a fecha: 29/03/2017).

<sup>3</sup> Armada, A. (2015). “José Luis Guerin: «Cuando tengo una crisis de identidad y me pregunto quién soy, me digo: ‘Soy el niño que ve las películas de Charlot’»”, *ABC*, Barcelona, 6 de agosto de 2015.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> La biofilmografía de Guerin figura en el Apéndice 1.

premios<sup>6</sup> entre los que destacan el Premio Nacional de la Cinematografía (2001) y un Goya en 2002 o con su participación en la Bienal Artística de Venecia, en 2007.

A pesar de los reconocimientos señalados han sido escasos los estudios dedicados a su obra. Ya sea por tratarse de un cineasta cuya obra circula por los márgenes del cine comercial y de la industria -alejada del cine como espectáculo de entretenimiento- y que ha sido calificada como “inclasificable” o porque su mala distribución la ha hecho como decimos inaccesible, no han surgido apenas estudios dedicados al autor y/o a su obra. No obstante y aunque, como decimos, son escasos, en los últimos años han podido ver la luz dos trabajos que suponen una primera aproximación a la obra del cineasta barcelonés y que vienen a llenar el vacío referencial existente hasta entonces así como a abrir distintas vías de investigación a propósito del cine de Guerin. Con ello, el cineasta barcelonés comienza a hacerse un hueco entre los cineastas cuya obra despierta el interés de estudiosos e investigadores.

Con el propósito de sumarnos a ese reconocimiento en el mundo académico que tuvo su inicio en el año 2010 y que encontraría continuidad cinco años después con un nuevo trabajo de investigación, esta tesis plantea realizar una nueva aproximación al cine de José Luis Guerin, a partir de un análisis detallado de algunas de sus obras, a propósito del *flanêur*, empleando para tal menester, una metodología basada en el análisis textual. Un método éste que sitúa los propios textos filmicos, como objetos de estudio. Pero, veamos primero el origen de este trabajo de investigación.

Allá por el año 2012, durante el primer visionado que realizamos del filme *En la ciudad de Sylvia* (2007), acudió rápidamente a nuestra imaginación la figura del *flanêur*. Animados por aquella súbita e interesante conexión, comenzamos a indagar en la filmografía del director, encontrando claras evidencias de la relación, antes intuita, entre el cine de José Luis Guerin y esta figura. Sin embargo, y tan clara como se presentaba la relación entre ambos, se hacían también patentes las diferencias temáticas, de formato, etc. que presentaban los distintos filmes. A partir de aquí y sabido por referencia expresa del cineasta barcelonés en distintas entrevistas que, como cineasta, se

---

<sup>6</sup> Los premios otorgados a José Luis Guerin figuran en el Apéndice 2.

impone -casi como un principio<sup>7</sup>- situarse ante el cine como un explorador que asiste con cada filme a una revelación, no costó imaginar que a las diferencias temáticas y formales existentes entre unas y otras obras habrían de sumarse diferencias en el modo en que en cada una de ellas se establece la relación con esta figura. Así, con el propósito de esclarecer los distintos modos en que la obra del cineasta barcelonés se vincula con el *flâneur*, en este trabajo de investigación nos planteamos analizar aquellas obras de su filmografía que guardan relación, en cualquiera que sea su forma, con aquel tipo social, a saber: *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007), *En la ciudad de Sylvia* (2007), *Guest* (2010) y *Correspondencia Jonas Mekas*- José Luis Guerin (2011).

Mas ¿qué fue lo que nos reveló la vinculación de estas obras con la figura del *flâneur*? Como decíamos, en el caso del filme *En la ciudad de Sylvia*, la vinculación establecida entre el mismo y este tipo social fue fruto de una súbita conexión posibilitada por nuestras propias referencias culturales pues, entonces, era la primera obra de entre las finalmente seleccionadas para este trabajo a la que nos enfrentábamos, habiendo hecho el esfuerzo -por seguir los deseos del director- de acudir a su proyección sin ningún tipo de información previa o adicional. Tras esta primera experiencia y motivados por el interés que nos provocaba dicha conexión, acudimos a distintas fuentes de información con el propósito de confirmar la relación establecida. Fue entonces cuando descubrimos la existencia de otras dos obras con las que ésta constituía un tríptico cinematográfico que giraba en torno al encuentro entre un *flâneur* y una fugitiva. Las otras dos piezas del tríptico serían el filme *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, que también constituye una de las obras de estudio de nuestro trabajo, y *Las mujeres que no conocemos* (2007) -esta última una instalación expositiva realizada con motivo de la 52ª Bienal Artística de Venecia de 2007, para el pabellón de España-, a la que no hemos tenido acceso. Levantadas claras evidencias de la vinculación de algunas de las obras del cineasta barcelonés con el *flâneur*, nos dispusimos con más ahínco a encontrar el resto de filmografía, si la hubiere, que estuviera vinculada de alguna manera a esta figura. Entonces descubrimos en la actividad que Guerin había estado

---

<sup>7</sup> Dice Guerin: “Es una obsesión evitar cualquier tipo de repetición. [...] Como cineasta creo que tengo la obligación de explorar terrenos nuevos, porque de lo contrario deja de tener sentido mi oficio de descubridor.” Martínez, L. (2016). “José Luis Guerin: anómala anomalía”, Diario *El Mundo*, Madrid. Disponible en: [<http://www.elmundo.es/cultura/2016/01/03/56895808ca47414d3c8b4647.html>] (enlace activo a fecha: 16/02/2017).

llevando a cabo durante la elaboración de *Guest* ciertas similitudes con este tipo social que, finalmente, fueron confirmadas durante el visionado de *Correspondencia Jonas Mekas- José Luis Guerin* y, más concretamente, con las cartas a Jonas Mekas nº1 y nº4 que venían a poner el broche a una relación -la del cineasta y el *flâneur*- que desde que se iniciara en 2007 con *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, fue transformándose para ajustarse a los intereses de Guerin como cineasta pero también a las circunstancias que se le fueron presentando.

Con esta ilusión, los principales objetivos que guiarán el presente trabajo son los siguientes:

- Estudiar la vinculación de la obra cinematográfica del cineasta barcelonés con la figura del *flanêur* nacida en el siglo XIX, con la cual creemos pueden establecerse algunas relaciones.

- Estudiar la percepción del espacio urbano, a propósito del *flâneur*, en el cine de José Luis Guerin.

Para la consecución de dichos objetivos, el presente trabajo de investigación estará dividido en diferentes fases. Así, tras comentar brevemente el estado de la cuestión, comenzaremos refiriéndonos a la metodología en la que fundamentaremos nuestro trabajo. Ésta estará basada, como señalamos anteriormente, en un análisis textual que siga la estela de las corrientes más representativas en el contexto actual del estudio del Cine. A continuación atenderemos a los fundamentos teóricos que sustentarán nuestra trayectoria posterior. Así, para nuestro cometido, trataremos de delimitar las características y cualidades que definen a la figura de estudio -distinguiéndola de otros tipos sociales urbanos, también representantes peripatéticos de la modernidad-, así como estudiar el modo en que ésta irrumpe en las distintas prácticas culturales europeas para determinar el modo en que se presenta y/o representa en cada una de ellas; todo ello, con el objetivo de elaborar una línea de investigación que nos ayude a sentar la base de una *flânerie* cinematográfica, así como las formas en que ésta puede manifestarse en la pantalla. Posteriormente, centraremos nuestra atención en el cine gueriniano, consagrando los dos siguientes capítulos al análisis detallado, a

propósito del *flâneur*, de cuatro obras del cineasta barcelonés. En el primer capítulo nos ocuparemos de analizar la vinculación de cada uno de los filmes con este tipo social -el modo en que aquel se presenta o manifiesta- ocupándonos, en el segundo, de la construcción del paisaje urbano en cada una de las obras de estudio; tema capital por cuanto es inherente al *flâneur* pero también así para el cineasta barcelonés quien, como refleja su filmografía, está muy interesado en la indagación de los espacios -paisaje urbano y humano-, y que presentábamos como objetivo de la tesis. Finalmente, trataremos de exponer nuestras conclusiones.

Por último, antes de poner fin a este apartado de introducción, quisiéramos dejar constancia de las publicaciones que durante el período de realización de esta tesis se han derivado de nuestro estudio. Así, contamos con la publicación del artículo “*En la ciudad de Sylvia* o la ciudad del *flâneur*”, en el nº11 de la revista Fonseca Journal of Communication<sup>8</sup> (CIRC B), el artículo “Lo fugitivo en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*” publicado en el sumario de 2016 (nº82) de la revista Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología<sup>9</sup> (BSAA Arte) (CIRC B), un capítulo titulado “El paisaje sonoro en *En la ciudad de Sylvia*” en el libro *Paisajes visuales*<sup>10</sup> y la comunicación “Cine y espacio urbano: *Guest*, de José Luis Guerin” presentada en las VII Jornadas Arte y Ciudad (IV Encuentros Internacionales) de la Universidad Complutense de Madrid, publicada en el libro *Ciudad y Comunicación*<sup>11</sup>.

Atender a los objetivos mencionados a través del análisis de los filmes señalados se constituye en nuestro propósito en las páginas que siguen a continuación, pero antes nos detendremos a señalar el estado de la cuestión así como la metodología que propone seguir nuestro estudio.

---

<sup>8</sup> Ortiz Avilés, L. M. (2015). “*En la ciudad de Sylvia* o la ciudad del *flâneur*”, *Fonseca Journal of Communication*, nº11, Julio-Diciembre de 2015, pp. 226-248.

<sup>9</sup> Ortiz Avilés, L. M. (2016). “Lo fugitivo en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXXXII, Univ. Valladolid, pp. 257-277.

<sup>10</sup> Ortiz Avilés, L. M. (2016). “El paisaje sonoro en *En la ciudad de Sylvia*, de José Luis Guerin”. En Gómez, A. y Melendo, A. (Edits.), *Paisajes visuales*, La Laguna: Cuadernos artesanos de comunicación, pp. 135-150.

<sup>11</sup> Ortiz Avilés, L. M. (2016). “Cine y espacio urbano: *Guest*, de José Luis Guerin”. En Chaves Martín, M. A. (Ed.), *Ciudad y Comunicación*, Univ. Complutense de Madrid, pp. 409-416.

## 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El presente trabajo de investigación se ha visto condicionado por un gran vacío en lo que se refiere a bibliografía sobre la vida y la obra del cineasta barcelonés, habiendo encontrado tan solo dos tesis doctorales dedicadas por completo al estudio del cine de José Luis Guerin. Por orden cronológico, la tesis doctoral “Le Temps des fantômes. Approche de l’œuvre cinématographique de José Luis Guerin” (“El tiempo de los fantasmas. Aproximación a la obra cinematográfica de José Luis Guerin”, 2010), de la Dra. Myriam Mayer y “El viaje imaginario. A propósito de *Guest*, de José Luis Guerin” (2015), del Dr. Francisco Javier López Quintana.

El trabajo de investigación de Myriam Mayer, comprende las obras de José Luis Guerin realizadas entre 1984 y 2007, a saber: *Los motivos de Berta* (1984), *Innisfree* (1990), *Tren de sombras* (1998), *En construcción* (2001) y *En la ciudad de Sylvia* (2007). Como señalaba entonces la autora, la inaccesibilidad a la obra -producida por una mala distribución- así como la frecuente consideración de aquella como “inclasificable” había impedido de alguna manera que se le dedicara el estudio que merece una filmografía por otro lado muy reconocida pues ya entonces y, entre otros premios, se habían otorgado al cineasta barcelonés el Premio Nacional de la Cinematografía (2001) y un Goya (2002). Su trabajo de investigación venía, pues, a llenar ese vacío así como a sentar un punto de partida para futuras investigaciones. Para ello, Myriam Mayer se propuso hacer una consideración general de la obra, así como realizar un análisis pormenorizado de la filmografía que hemos señalado, todo ello con

el propósito final de desenmascarar, si la hubiese, la compleja trama que urde una cinematografía que se conoce, como decimos, “inclasificable”.

El siguiente trabajo de investigación realizado a propósito de la obra del cineasta barcelonés vería la luz en el año 2015. Entonces, sería su largometraje *Guest*, el epicentro de una tesis que pretendía dar al singular largometraje de Guerin el valor que medios, industria y crítica no le habían dado<sup>12</sup>. Las hipótesis de Francisco Javier López Quintana se centran en la consideración de *Guest* como una obra hacia donde una buena parte de la filmografía anterior del cineasta parece dirigirse, mientras otra parte -la filmografía posterior a *Guest*- pareciera encontrar en ella su punto de partida. La tesis mencionada considera así los filmes del cineasta que encuentran mayor relación con *Guest*, por orden cronológico: *Innisfree* (1990), *Tren de sombras* (1998), *En construcción* (2001), *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007), *En la ciudad de Sylvia* (2007) y *Las mujeres que no conocemos* (2007), analizando todas ellas en busca de pistas que desvelen la gestación de este filme (*Guest*) ya desde su filmografía anterior, así como también su influencia en los filmes posteriores.

Teniendo en cuenta que los dos trabajos de investigación señalados estudian buena parte de la filmografía de Guerin, primero centrándose en su forma de escritura y en sus conceptos y, segundo, examinando la figura del cineasta barcelonés desde sus prácticas cinematográficas y las artes visuales, en esta tesis partimos de la labor desarrollada en ambos estudios y nos proponemos dar un paso más realizando un análisis pormenorizado de algunas de sus obras desde una nueva perspectiva, esto es centrando nuestro estudio en la vinculación de aquellas con la figura del *flâneur* nacida en el siglo XIX, con la cual creemos pueden establecerse algunas relaciones. Se trata concretamente de las obras: *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007), *En la ciudad de Sylvia* (2007), *Guest* (2010) y *Correspondencia Jonas Mekas- José Luis Guerin* (2011). Con ello pretendemos no sólo arrojar algo más de luz sobre la obra del cineasta barcelonés sino también contribuir al estudio iniciado desde el ámbito literario respecto de esta figura (el *flâneur*) y su relación con el cine.

---

<sup>12</sup> Como el propio Guerin señala: “*Guest* fue casi camuflada por la productora, no tuvo ni el anuncio del tamaño de un sello [...] Únicamente se vio en algunos festivales.” López Quintana, F. (2015). *El viaje imaginario. A propósito de Guest de José Luis Guerin* (Tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca), p. 34. Recuperada de: [<https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/7851/TESIS%20López%20Quintana.pdf?sequence=1&isAllowed=y>]



### **3. METODOLOGÍA**

### 3. METODOLOGÍA

El presente trabajo trata de dar cuenta, a partir del análisis textual, de la vinculación de las obras del cineasta barcelonés: *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007), *En la ciudad de Sylvia* (2007), *Guest* (2010) y *Correspondencia Jonas Mekas-J.L. Guerin* (2011), con la figura del *flâneur*; así como de la mirada y construcción del espacio urbano, a propósito de este tipo social, en dichas obras.

En las páginas que siguen, trataremos de justificar nuestra opción metodológica, partiendo para ello del concepto genérico *análisis textual* e identificando, a partir de aquel, los métodos que del mismo se han ido derivando y que se constituyen en las voces que han consolidado los fundamentos teóricos en los que ahora nos apoyamos para llevar a cabo nuestra labor.

La noción de lenguaje cinematográfico comienza a vislumbrarse ya con los primeros teóricos del cine -R. Canudo y L. Delluc- en cuyos escritos hablan de *metáfora* para definir el modo en que funcionan determinadas imágenes cinematográficas. Aunque posteriormente vendrían a sumarse otros autores, como Balázs, que insistirían en la idea de lenguaje y cine no será hasta la década de los años veinte, con la aparición de los formalistas rusos que esta analogía se desarrolle de una forma más regular. A este respecto resultará fundamental la publicación, en Leningrado, de la obra colectiva *Poetika Kino (La poética del cine, 1927)* de la que Eikhenbaum fue coordinador y Sklovski y Tynianov, participantes. Del mismo modo que el término *metáfora*, en el caso de Canudo y Delluc, hacía referencia directa al lenguaje, el título de esta antología,

“Poetika Kino”, pretendía ser equivalente, en el Séptimo Arte, de la primera antología colectiva de estudios sobre la teoría del lenguaje poético (1916) realizada por un grupo de jóvenes investigadores que trabajaron en ello por iniciativa de O. Brik (Círculo lingüístico de Moscú) a los que, un año más tarde, se sumaría con su colaboración, la Sociedad de Estudio del Lenguaje Poético -posteriormente designada con la abreviatura OPOIAZ-<sup>13</sup>. Sin embargo, no será hasta la aparición de las corrientes semióticas que se consolide el estudio del cine como lenguaje; semiótica del cine que surge del entusiasmo estructuralista de autores como C. Lévi-Strauss, R. Barthes, F. Saussure, A. J. Greimas o J. Lacan que desde distintos campos del saber -antropología y etnología, semiología, lingüística, narrativa y psicoanálisis, respectivamente- fueron trazando conexiones que resultarían decisivas para establecer la noción del filme como texto.

Los primeros defensores de esta corriente estructuralista cinematográfica, ya en los años sesenta, serían U. Eco y C. Metz, resultando especialmente destacable éste último por ser uno de los teóricos que comenzó a estudiar en profundidad el concepto de lenguaje cinematográfico, al distinguir entre *hecho cinematográfico* y *hecho filmico*, en una reformulación de la distinción entre *cinema* y *film* propuesta por G. Cohen-Seat en 1946. En su obra *Lenguaje y cine* (1973), C. Metz, a través de la distinción mencionada, propone con el *filme*:

Un objeto ya más limitado, menos indomable, que consiste principalmente, por contraste con el resto, en un *discurso signifiante localizable*, frente al cine que, así definido constituye un «complejo» más amplio, en cuyo seno, sin embargo, predominan con fuerza tres aspectos: el tecnológico, el económico y el sociológico.<sup>14</sup>

Es decir, el *hecho cinematográfico* supone un amplio conjunto de hechos, algunos de los cuales se manifiestan *antes* del propio filme -estudios, financiación,

<sup>13</sup> Los trabajos literarios desarrollados entre 1914 -si tomamos como fecha inicial simbólica la de la conferencia de Víctor Shklovski, titulada la *Resurrección de la palabra*- y 1930, constituyen la corriente de *orientación formal* que ha constituido las bases de los estudios literarios del siglo pasado. Véase, Lotman, I. (1996). *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Frónesis Cátedra Universitat de València, p. 251.

<sup>14</sup> Metz, C. (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta, p. 31.

infraestructura económica de la producción, legislaciones nacionales...-, otros *durante* el filme pero, como señala Metz, fuera de él -ritual social de la sesión de cine, equipo de las salas, modalidades técnicas del trabajo...- y otros, *después* del filme -influencia que el filme ejerce sobre el público (ideológica, política o sociológicamente), audiencia, mitología de las estrellas...-, mientras que el *hecho filmico* hace referencia a una parte más pequeña del cine: el texto filmico, que es donde la semiología, en tanto que estudio de los discursos y de los «textos», se va a establecer. A partir de aquí y, como cualquier lenguaje artístico, Metz defenderá que el cine manifiesta una serie de códigos -que a su vez se diferenciarán en códigos específicos y códigos no específicos del cine- que interrelacionados forman la estructura “Lenguaje”. Sin embargo, su trabajo resulta finalmente inoperable por cuanto éste se presenta más como un inventario de aquellos -códigos y subcódigos-. He aquí donde radica el problema de su propuesta pues, los códigos no se rigen por un principio determinado sino que trabajan en cada texto de una forma específica, siendo necesario el análisis individual de cada texto para dar cuenta del funcionamiento de los mismos en cada caso.

El déficit de la teoría Metziana sería en parte subsanado por la aportación de J. Mitry quien afirmó que el cine es un “lenguaje sin signos”. Mitry señalaría:

No sólo la imagen no es, como la palabra un signo “en sí”, sino que no es signo de nada. *Muestra*, y nada más. No está cargada de un cierto sentido, de un “poder de significar” más que en relación con un conjunto de hechos en los cuales se encuentra implicada. Al connotar un significado ajeno a sí misma, actúa entonces como un signo, pero no se puede decir que se convierta en signo por esto.<sup>15</sup>

Es decir, el cine para Mitry es un lenguaje sin signos pero no sin significantes. La imagen no tiene significado por sí misma sino que adquiere valor significativo cuando es puesta en relación con otras -cuando el cineasta las ordena de una forma determinada-. Dice Mitry, pues, que los elementos del lenguaje cinematográfico:

<sup>15</sup> Recogido en: Urrutia, J. (1976). *Contribuciones al análisis semiológico del film*. Valencia: Fernando Torres, p. 268.

“generan sus propias significaciones en razón y a la medida de cada film y no a partir de significantes previamente definidos, codificados de una vez por todas.”<sup>16</sup>

La aportación de Mitry resulta esencial para llegar a entender el lenguaje cinematográfico pues sitúa el centro de interés en el propio discurso fílmico, es decir, en el modo en que las imágenes son conjugadas creando estructuras que terminan por conformar un texto fílmico que, además, resulta individual, propio e irrepetible.

Tras la reflexión de Mitry, el propio Metz se encargaría de recomponer su teoría. Influenciado por las corrientes postestructuralistas y, muy especialmente, por las reflexiones teóricas de R. Barthes y J. Kristeva -también por las intervenciones de otros colaboradores de la revista francesa *Tel Quel*- Metz abandona el sistema meramente taxonómico propuesto en su teoría anterior y lleva a cabo una reformulación de la misma. En esta ocasión, Metz afirma:

El sistema del texto es la instancia que *desplaza* los códigos, deformando a cada uno de ellos por la presencia de los demás, contaminándolos los unos por los otros, reemplazando, en marcha, el uno por el otro, y, en fin de cuentas -como resultado provisionalmente «parado» de este desplazamiento general-, *colocando* cada código en un puesto determinado de la estructura de conjunto: desplazamiento que desemboca así en una instalación, destinada a su vez a ser desplazada por otro texto.<sup>17</sup>

Es decir, el texto fílmico no es un espacio estático, sino un espacio en constante reestructuración y desplazamiento de códigos. El texto fílmico es por fin entendido como un espacio de productividad y escritura. Como señala Pedro Poyato:

Tal es la escritura cinematográfica: el proceso mediante el cual la película trabaja con y contra los códigos para constituirse a sí misma como texto. Mientras que el lenguaje fílmico puede ser considerado

---

<sup>16</sup> Recogido en: Urrutia, J. *op. cit.*, p. 289.

<sup>17</sup> Metz, C. *op. cit.*, p. 136.

como un ensamblaje de códigos, la *écriture* es una operación, el proceso que desplaza los códigos. Y esto es lo que en el análisis debe ser explicado: cómo el texto integra y trabaja los códigos, asumiéndolos, desbordándolos, transgrediéndolos, negándolos... Se trata, en suma, de pensar la noción de código a partir de la del texto, y no a la inversa. Porque es el texto, insistamos en ello, lo que explica la noción de código; o si se prefiere, el código no es otra cosa que un determinado efecto del texto.<sup>18</sup>

En sintonía con las teorías postestructuralistas, J. Kristeva -en un texto titulado *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*, a propósito de dos libros de Mijail Bakhtin- introduce el concepto de *intertextualidad*, refiriéndose así al modo en que, a partir de la integración y trabajo en su interior de otros textos, un texto ejerce su productividad. Así, dice Kristeva:

Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble.<sup>19</sup>

Este concepto de *intertextualidad* acuñado por Kristeva es una traducción de la autora de la noción Bakhtiana de *dialogismo*. Bakhtin define *dialogismo* como: “la relación necesaria de cualquier expresión con otras expresiones.”<sup>20</sup>, es decir, el concepto de *dialogismo* sugiere que cada texto forma una intersección de superficies textuales. Así, para Kristeva como para Bakhtin, todo texto forma un palimpsesto de huellas pudiendo leer en aquel, otros textos. Es por ello que el concepto de *intertextualidad* no puede ser entendido en referencia a cuestiones de influencia de un artista sobre otro -y

<sup>18</sup> Poyato, P. (2006). *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fo-cinema-tográfica*. Granada: Grupo Editorial Universitario, p. 104.

<sup>19</sup> Kristeva, J. (1997). “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”. En Navarro, D. (selecc. y trad.). *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, p. 3.

<sup>20</sup> Recogido en: Stam, R., Burgoyne, R. y Flitterman-Leis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós Comunicación, p. 232.

aquí abarcamos todas las disciplinas artísticas- sino que se trata de la transposición de uno o más sistemas de signos a otro -de uno o más textos en otro que los asume- acompañada de una nueva articulación de la posición enunciativa y denotativa - pudiendo en su nueva articulación desbordarlos, transgredirlos...-.

Entre tanto, M. Riffaterre (1979), define *intertextualidad* como: “la percepción por el lector de las relaciones entre un texto y todos los otros textos que lo han precedido o seguido”<sup>21</sup>. En su concepción de la *intertextualidad*, Riffaterre acepta como intertexto de la obra de arte no sólo las obras de arte en la misma forma o en otra comparable, sino a toda las *series* de obras en que la obra individual se inscribe.

Basándose en la teoría Bakhtiniana-Kristeviana, G. Genette, en su obra *Palimpsestos* (1982) propuso un término más inclusivo: *Transtextualidad* para hacer referencia a “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos.”<sup>22</sup> y que, a su vez, se divide en cinco tipos de relaciones transtextuales, a saber: *intertextualidad* -término, como hemos visto, antes explorado por Kristeva y que serviría a Genette de base para su paradigma terminológico- con el que Genette se referiría, con un sentido más restrictivo que Kristeva, a la práctica habitual de *la cita*, es decir, a la relación de copresencia entre dos o más textos; *paratextualidad*, con que se refiere a la relación entre el texto y su paratexto, entendido este último como todos aquellos accesorios que acompañan al texto -título, subtítulo, intertítulos, prefacios...-; *metatextualidad*, con que se refiere a la relación que une un texto a otro texto al cual convoca -sin nombrarlo-; *hipertextualidad*, que hace referencia a toda relación que une un texto B con un texto anterior A, surgiendo el segundo bien por una transformación del primero, bien por imitación de aquel; *architextualidad*, el más abstracto de todos los tipos por tratarse de una relación implícita -muda- que hace referencia a la pretensión, en el rechazo de los títulos o subtítulos de un texto, bien de rechazar un subrayado de lo evidente, bien de eludir cualquier clasificación.

<sup>21</sup> En Poyato, P. *op. cit.*, p. 105.

<sup>22</sup> Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, p. 9.



En la praxis analítica, el uso de la *intertextualidad*, advierten U. Eco e I. Zumalde, ha de ser adecuada. Dice Zumalde que este ejercicio de análisis:

Debe acompañarse de una jerarquía razonada de las variantes de intertextualidad que acreditan en el film (no todos los vestigios intertextuales pueden meterse en el mismo saco), de una detallada descripción de la manera en que se llevan a cabo tales “injertos”, así como los efectos de sentido que ello entraña.<sup>23</sup>

En todo caso, la concepción bakhtiniana-kristeviana de *intertextualidad* resulta un recurso valioso pues nos permite conectar un texto dado con otros sistemas de representación, cinematográficos o pertenecientes a otras disciplinas artísticas como la literatura, la pintura, el teatro, etc.

No obstante, en los últimos años, el análisis textual de los filmes ha empezado a seguir otros caminos desligándose de la tan influyente corriente semiótica de inspiración francesa que hasta ahora lo guiaba. Los nuevos trabajos acerca de la forma fílmica<sup>24</sup>, se han convertido en una de las principales contribuciones teóricas al estudio del análisis y la historia del cine. Uno de los trabajos más representativos e influyentes es el de D. Bordwell que, desde una metodología de análisis textual que se sustenta en un nuevo formalismo<sup>25</sup>, apuesta por un estudio de la forma cinematográfica análoga al desarrollado hasta ahora por la historia del arte. Señala Bordwell:

Si el concepto de lo narrativo es fundamental para los teóricos de la literatura, más central para los estudios cinematográficos debe ser la

---

<sup>23</sup> Zumalde, I. (2002). *Los placeres de la vista. Mirar, escuchar, pensar*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, pp. 24-25.

<sup>24</sup> Entendemos la “forma fílmica” como lo hace D. Bordwell quien indica: “Entendemos por forma fílmica, en el sentido más amplio, el sistema total que percibe el espectador en una película. La forma es el sistema global de relaciones que podemos percibir entre los elementos de la totalidad de un filme.” Bordwell, D. y Thompson, K. (2002). *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona: Paidós, p. 42.

<sup>25</sup> Esta nueva metodología de análisis textual parte de los trabajos realizados por la escuela formalista rusa y algunas de las ideas aportadas por el historiador y teórico, E. Gombrich, acerca de la receptividad de la obra de arte.

concepción formalista basada en la función desarrollada por el estudio de la forma en la historia del arte.<sup>26</sup>

Esta idea que según Bordwell debe guiar los estudios cinematográficos, encuentra apoyo en estudios más recientes como el de la historiadora francesa M. Lagny, quien asegura que para que la historia del cine se sitúe plenamente dentro de la historia del arte, es necesario que sus estudios pasen por el análisis de la evolución de las formas cinematográficas. Dice Lagny: “La historia de las formas, dominio original e incontestable de la historia del arte de difícil conceptualización, continúa siendo un camino bastante inexplorado por lo que se refiere al cine.”<sup>27</sup>

Para D. Bordwell, la obra filmica se configura en dos planos: *estructura* y *estilo*. La *estructura* hace referencia al sistema interno que administra las relaciones entre las distintas partes del filme, siendo el *estilo* la materialización de aquella. Señala Bordwell que:

Las circunstancias históricas limitan las posibilidades de los cineastas. Incluso hoy en día hay límites. Por ejemplo, todavía no se ha inventado un sistema para crear imágenes tridimensionales sin que los espectadores tengan que llevar gafas. En una situación de producción concreta, el cineasta ha de elegir qué técnicas emplear. Por lo general el cineasta hace ciertas elecciones técnicas y se limita a ellas a lo largo de toda la película -así un sistema de iluminación de tres puntos, un montaje continuo... Un segmento podrá sobresalir por alterar el tratamiento habitual de la película, pero en general una película tiende a confiar en un tratamiento coherente de determinadas técnicas. El estilo de una película es el resultado de una combinación entre las limitaciones históricas y la elección deliberada.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Recogido en: Poyato, P. *op. cit.*, p. 108.

<sup>27</sup> Lagny, M. (1997). *Cine e Historia*. Barcelona: Borch, p. 152.

<sup>28</sup> Poyato, P. *op. cit.*, p. 109.

La alusión acentuada al autor, y la elección que éste hace de las técnicas finalmente empleadas en el filme, que Bordwell hace en su declaración puede inducir a error al lector que podría acabar identificando al cineasta -como responsable empírico del filme- con el *estilo*. Hablar del *estilo* de un filme conlleva, más allá del autor, acudir a la obra aunque sí debemos considerar el *estilo* en relación al contexto histórico y a las relaciones que establece con otras formas de expresión artística -literatura, pintura, etc.-, como habíamos puesto de manifiesto anteriormente con el concepto de *intertextualidad*. Se trata de centrar la atención en los aspectos realmente observables del filme, esto es en sus conquistas formales y no en su autoría o en su realización técnica.

Sin embargo, no será sino a grandes rasgos que seguiremos la metodología neoformalista Bordwelliana y ello porque finalmente resulta incompleta al centrarse solo en el plano de la expresión (*estructura y estilo*) y abandonar el plano del contenido (significado). Santos Zunzunegui ya ponía el acento sobre este déficit, creyendo más prudente sustituir la noción de *estilo* de Bordwell por la menos comprometida noción de *poética visual*. Señala, pues, Zunzunegui:

Quiero apuntar mediante esta última denominación hacia la identificación de los rasgos constitutivos y pertinentes de un sistema estético y de significación. Bien entendido que esta manera de abordar las cosas supone rechazar tanto la visión del análisis como mero juego de formas como la que lo convierte en puro inventario temático. No existe decisión expresiva que no se refleje en el plano del contenido (y viceversa) y el tejido de temas y figuras, de espacios, y tiempos, de elecciones narratológicas o aspectuales, todas sin excepción, contribuyen a construir ese “ser del mismo texto” (Gerard Genette) hecho de interrelaciones y contrastes, de ecos y reenvíos que es el único auténtico objeto de estudio.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Zunzunegui, S. (1994). *Paisajes de la forma*. Madrid: Cátedra, p. 72.

Y continúa:

Esta manera de entender las cosas tiene una ventaja adicional que no me parece despreciable: al poner el acento en la obra y no en el autor, focaliza la atención en los aspectos realmente observables y deja de lado toda pretensión transitiva de la obra en dirección a la anteriormente citada dimensión autoral, que es evacuada en provecho de la idea más manejable de que el autor no es el origen del film (o los filmes analizados) sino el resultado final de la mera existencia de la obra, un puro efecto de sentido, una simple imagen que el texto proyecta hacia el exterior y que forma parte, a título completo, de sus estrategias estéticas y de significación.<sup>30</sup>

Definitivamente, esto implica no ubicar el *estilo* en ninguna de las dos dimensiones en que se articula la obra, sino que, como apunta Zunzunegui hemos de situar la *poética visual* en otro espacio, el de las *relaciones jerárquicas* que tienen lugar entre los distintos aspectos que convergen en la formación definitiva de un texto visual. El *estilo*, precisa Zunzunegui: "es la manera irrepetible en que una obra estructura tanto su significación como su superficie sensible."<sup>31</sup>

En definitiva y, a partir de los parámetros desarrollados, concluimos que, en nuestra labor como analistas, seguiremos la estela propuesta por la metodología neoformalista Bordwelliana pero atendiendo, además, al estudio de las relaciones intertextuales que los filmes establecen con otros textos -cinematográficos o no- que le preceden o le suceden en el tiempo; en definitiva, trataremos de descifrar la *poética visual* de las obras de estudio.

---

<sup>30</sup> Zunzunegui, S. *op. cit.*, p. 72.

<sup>31</sup> *Ibíd.*, p. 136.

#### **4. MARCO TEÓRICO: EL *FLÂNEUR* EN LAS PRÁCTICAS CULTURALES**

## 4. MARCO TEÓRICO: EL *FLÂNEUR* EN LAS PRÁCTICAS CULTURALES

### 4.1. El *flâneur*: Un tipo social reconocible.

#### 4.1.1. Definición.

Según el *Dictionnaire de la langue française Le Petit Robert*<sup>32</sup> el *flâneur* aparece definido como «Personne qui flâne, ou qui aime à flâner» (Persona que flanea, o que le gusta flanear). Según este mismo diccionario el verbo *flâner* proviene del verbo dialectal normando *flanner*, que a su vez proviene de *flana*, del escandinavo antiguo, que significa «courir çà et là» (correr aquí y allá). Esta fuente establece dos definiciones. La primera de ellas es «Se promener sans hâte, au hasard, en s'abandonnant à l'impression et au spectacle du moment» (Caminar sin prisa, al azar, abandonándose a la impresión y el espectáculo del momento); la segunda es «S'attarder, se complaire dans une douce inaction» (Entretenerse, complacerse en una dulce inacción). Si volvemos a la definición de *flâneur* que nos ofrece este diccionario, aquel es puesto en relación con *musard* del verbo *muser*, para el que esta fuente establece también dos definiciones; la primera de ellas en relación a nuestro objeto de estudio y que es: «Perdre son temps à des bagatelles, à des riens» (Perder el tiempo en tonterías,

---

<sup>32</sup> Robert, P. (2002). *Le Nouveau Petit Robert 1. Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française*. Paris: Dictionnaires Le Robert, p. 1081.

en cualquier cosa). En ningún caso se atribuye al *flâneur* una actitud o conducta productiva sino todo lo contrario, llegando a señalar que dos palabras opuestas a *flâner* son «Hâter (se). Travailler» (Apresurarse. Trabajar). En su origen, por tanto, el *flâneur* es entendido como ocioso, en el sentido de holgazán.

Sin embargo, a principios del siglo XIX, con el uso popular de la palabra, se comienza a atribuir al *flâneur* una cualidad productiva al señalar que éste puede adquirir una actitud interpretativa. Así es como este tipo social aparece perfilado en *Physiologie du flâneur* (1841), de Louis Huart, monografía dedicada exclusivamente a esta figura, y que hace hincapié precisamente en esa cualidad del *flâneur*, señalando: “El hombre ocupado mira sin ver, -el ocioso ve sin mirar,- el *flâneur* ve y mira.”<sup>33</sup> Su mirada es, por tanto, atenta. Y señala también: “El tonto se pasea, nunca flanea./ El hombre bestia flanea algunas veces, -el hombre ingenioso flanea a menudo.”<sup>34</sup>.

Posteriormente, en 1865, en el *Gran diccionario universal del siglo XIX* de Pierre Larousse, se dice del *flâneur*:

Hay en la pereza del *flâneur* un lado original, artístico. [...] La mayoría de los hombres de genio han sido grandes *flâneurs*; pero *flâneurs* laboriosos y fecundos... A menudo, en el momento en que el artista y el poeta parecen menos ocupados en su obra es cuando más profundamente inmersos están en ella.<sup>35</sup>

De manera que aunque sigue haciendo referencia a la pereza del *flâneur*, también reconoce en él una actitud cognitiva, su genialidad.

---

<sup>33</sup> Huart, L. (1850). *Le flâneur par Louis Huart; 70 vignettes de MM. Alophe, Daumier et Maurisset*. Paris: Aubert editeur, p. 120. Disponible en: [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57306848>] (enlace activo a fecha: 28/07/2016).

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>35</sup> Traducción personal de: “*Toutefois, il y a dans la paresse du flâneur un côté original, artistique. [...] La plupart des hommes de génie ont été de grands flâneurs; mais des flâneurs laborieux et féconds... Souvent c’est à l’heure où l’artiste et le poète semblent le moins occupés de leur oeuvre, qu’ils y sont plongés le plus profondément*”. Larousse, P. (1872). *Grand Dictionnaire Universel du XIX siècle: Français, Historique, Géographique, Mythologique, Bibliographique, Littéraire, Artistique, Scientifique, Etc, Etc.*, Tome Huitième. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, p. 436. Disponible en: [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205360r/f440.item.r=flâneur.zoom#>] (enlace activo a fecha: 07/08/2016).

#### 4.1.2. Origen.

En el París de inicios del siglo XIX, con la Restauración borbónica (1814-1830), surge la figura del *flâneur*. Esto es posible por el surgimiento en la ciudad de espacios públicos seguros que, por primera vez, permitían al ciudadano un tránsito amable. Entre los nuevos espacios de seguridad que surgieron, los *pasajes* son los más representativos, convirtiéndose en el lugar original del *flâneur* por antonomasia.

Según Benjamin, la *Guía ilustrada de París* describiría los *pasajes* como:

Una nueva invención del lujo industrial, son galerías cubiertas de cristal y revestidas de mármol que atraviesan edificios enteros, cuyos propietarios se han unido para tales especulaciones. A ambos lados de estas galerías, que reciben la luz desde arriba, se alinean las tiendas más elegantes, de modo que un tal pasaje es una ciudad, e incluso un mundo en pequeño, en el que el comprador ávido encontrará todo lo que necesita. Ante un chubasco repentino, se convierten en el refugio de todos los que se han visto sorprendidos, ofreciendo un paseo seguro, aunque angosto, del que también los vendedores sacan provecho.<sup>36</sup>

La mayoría de los *pasajes* de París<sup>37</sup> fueron construidos en los quince años posteriores a 1822, siendo la razón de su gran desarrollo el apogeo del comercio textil y el comienzo de la construcción con hierro que se utilizó para construcciones que servían para fines transitorios como es el caso que aquí nos ocupa de los *pasajes*, o las salas de exposiciones y la estaciones ferroviarias, entre otras. Los *pasajes* fueron también el marco donde se instalaron las primeras luces de gas y, además, supusieron un aumento del uso del vidrio como material de techado. Este momento de esplendor y auge de los *pasajes* coincide con la consolidación del *flâneur* como figura histórica durante el reinado de Luis Felipe (1830-1848) suponiendo los *pasajes*, para aquel, un tranquilo

---

<sup>36</sup> Recogido en: Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Ediciones Akal, p. 865.

<sup>37</sup> Algunos pasajes conocidos son: pasaje des Panoramas, pasaje Véro-Dodat, pasaje du Désir, pasaje Colbert, pasaje Vivienne, pasaje du Pont-Neuf, pasaje du Caire, pasaje de l'Opéra, entre otros.



abrigo donde entrar desde las calles abarrotadas de tráfico -también así para el simple transeúnte-. He ahí donde reside el especial interés de estos espacios para el *flâneur* del tercer y cuarto decenio del siglo XIX, no en la iluminación del espacio interior sino en la desaparición de los peligros a los que se enfrentaba un ciudadano al intentar transitar unas calles invadidas por el tráfico. Así, lo señala Walter Benjamin en su obra *Charles Baudelaire* al decir: “lo que interviene en realidad en los *pasajes* no es, como en otras construcciones de hierro, la iluminación del espacio interior, sino la contención del espacio exterior”<sup>38</sup>.

El *flâneur* que habitaba los *pasajes* representaba, por un lado, a la nobleza que tras la Restauración borbónica había empobrecido y, por otro, al literato o periodista parisino. Mientras los primeros acudían a los *pasajes* paseando su indolencia por los lugares de ocio y sociabilidad (cafés, teatros, tiendas...), el literato o periodista frecuentaba los *pasajes* para observar e incorporar a la prensa los acontecimientos sociales que se vivían en el espacio público -sobre todo las nuevas relaciones que allí establecían nobles y burgueses-. Los escritos del literato o periodista ganaban legitimidad con sus lectores cuanto más eran vistos en la calle, así, el escritor acabó por salir al espacio público no sólo para observar sino también para ser visto. A propósito de la actitud mercantil adoptada por el periodista *flâneur*, Walter Benjamin señala:

Es como *flâneur* que el literato se entrega al mercado para venderse. [...] El tiempo de trabajo socialmente necesario para producir su fuerza de trabajo específica es de hecho relativamente elevado; al aceptar que sus horas de ocio en el bulvar aparezcan como una parte de ese trabajo, las multiplica, y con ello el valor de su propio trabajo. Sin duda, esto último no sería el caso de no estar en ese lugar privilegiado donde el tiempo de trabajo necesario para producir su valor de uso es susceptible de una estimación general y pública, en cuanto que esas horas las pasa en el bulvar y, por decirlo así, las exhibe.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Recogido en: Frisby, D. (1992). *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: Visor, p. 431.

<sup>39</sup> Benjamin, W. *op. cit.*, p. 449.

Sin embargo, el auge de los pasajes fue breve. Según Walter Benjamin las razones que explican la decadencia de estos espacios son: “el ensanchamiento de las calzadas, el alumbrado eléctrico, la prohibición de la prostitución, el culto al aire puro”<sup>40</sup> y es que con la reconstrucción de París por parte de Haussmann, el *flâneur* se trasladaría a los *boulevards*.

En el siglo XIX, París es aclamada como capital del progreso industrial. Con la ciudad industrial aparece un nuevo tipo de sociedad productiva y, al mismo tiempo, consumista. La ciudad industrial trae consigo no solo progresos sino también la llegada masiva de población inmigrante -mano de obra para la industria- que acaba por generar una superpoblación de la ciudad, con los consecuentes problemas de vivienda e insalubridad. Con el descontento social aumenta el peligro de revueltas, haciéndose cada vez más necesario el control político laboral, social, de transporte y de sanidad. La ciudad necesitaba adaptarse a los nuevos requerimientos y así lo entendió Napoleón cuando llegó al poder en 1851, por lo que pronto emprendió una reestructuración urbana de toda la ciudad.

En 1853 se incorpora al imperialismo napoleónico, Georges-Eugène Haussmann a quien el emperador encomienda la transformación de París en una ciudad moderna que se erija como símbolo del progreso. Esta transformación de la ciudad implicó la destrucción a gran escala de París, así como su nueva construcción. Así, fueron erigidas grandes avenidas para dar paso al ferrocarril hasta el centro de la ciudad. Los espacios vacíos fueron transformados en bulevares y los laberintos de los viejos barrios, atravesados por grandes avenidas que hacían de París una ciudad más permeable y accesible a la vez que evitaba zonas oscuras y poco seguras. Además, atendiendo a las necesidades de la población, la ciudad fue provista de acueductos, sistemas de canalización, desagües y alcantarillado, iluminación urbana, transporte e incluso se elaboró una nueva normativa que desarrolló nuevos códigos de construcción y ocupación del suelo.

---

<sup>40</sup> Recogido en: Frisby, D. *op. cit.*, p. 433.

Al mismo tiempo que llevaban a cabo esta radical transformación de la ciudad, los políticos invirtieron esfuerzo en satisfacer otras necesidades de la población. Así, con el objetivo de proporcionar entretenimiento y placer para todas las clases sociales, Haussmann incluyó en su nueva estructura de ocupación urbana, espacios para el consumo, comercio, turismo y ocio. Planeó la localización de tiendas, galerías comerciales, teatros, cafés, parques públicos, etc. y en la calle se instalaron bancos, árboles y quioscos así como elementos decorativos en las aceras que hacían del espacio urbano –de la calle– un espacio doméstico confortable.

En *Paris d'hier et d'aujourd'hui. La chronique des rues* (1900), Edmond Beaurepaire señala la diferencia que supuso, a propósito de la práctica de la *flânerie*, la transformación de la ciudad de París:

Hasta 1870, los carruajes fueron los dueños de la calle. Apenas se podía caminar por las estrechas aceras, y por eso la *flânerie* se realizaba con preferencia en los pasajes, que ofrecían protección contra el tiempo y el tráfico. «Nuestras calles más amplias y nuestras aceras más espaciosas han vuelto fácil la dulce *flânerie*, imposible para nuestros padres en otro sitio que no fueran los pasajes».<sup>41</sup>

Además de los *pasajes*, el *flâneur* frecuentaría desde entonces las calles, plazas, teatros, cafés... practicando la *flânerie* por toda la ciudad.

#### 4.1.3. Diferencias entre el *flâneur* y otras figuras de apariencia similar.

Según la *Physiologie du flâneur*<sup>42</sup>, de M. Louis Huart (1841), «Le parfait Flaneur» (el perfecto *flâneur*) - título del capítulo VIII del libro- es aquel hombre que

---

<sup>41</sup> Beaurepaire, E. (1900). *Paris d'hier et d'aujourd'hui. La chronique des rues*. Paris: P. Sevin & E. Rey, Libraires, p. 67.

<sup>42</sup> Única monografía dedicada a este tipo social en el costumbrismo francés y que fue publicada en la misma época en que esta figura surgió como un tipo social histórico reconocible.

posee buenas piernas, buenos oídos y buenos ojos. Según Huart, tales son las ventajas físicas con que debía contar cualquier francés que pretendiera formar parte del Club de *flâneurs*, si éste llegara a establecerse. Estas características o ventajas físicas van a corresponderse con cada una de las actividades que el *flâneur* llevará a cabo durante su *flânerie*. Estas actividades son el callejeo, la percepción y la observación de todo cuanto acontece a su alrededor. Así, el *flâneur* requerirá buenas piernas para recorrer toda la ciudad, buenos oídos para percibir todo cuanto se hable a su alrededor y buena vista para observar –adquiriendo la vista un mayor interés que el oído durante su actividad-. Pero, además, para que podamos determinar que se trata de un *flâneur*, éste habrá de realizar su actividad según unas características o rasgos particulares que van a ser los que definan a este tipo social. Así, su callejeo será no planificado, con una trayectoria caracterizada por el azar y mientras emprende esta actividad, percibirá e interpretará sus observaciones. La interpretación de todo cuanto percibe y observa será un rasgo fundamental para su tipología social pues existen otros tipos sociales que podrían confundirse con el *flâneur* y que van a encontrar en la interpretación, entre otras características, su distinción más acusada.

Algunos de los tipos sociales que podrían confundirse con el *flâneur* son el *badaud*, el *dandy*, el *voyeur* o el *Eckensteher*, entre otros. El *badaud* será el mirón que queda deslumbrado ante cualquier espectáculo callejero. Es el urbanita que ve la ciudad rutinariamente y cuya mirada es mecánica y no reflexiva, como corresponde al *flâneur*. El *dandy* encuentra algunas semejanzas con el *flâneur*, pues ambos callejeaban y visitaban espacios de sociabilidad, sin embargo, el *flâneur* es un ser pensante que observa, a diferencia del *dandy* que lejos de tener una actividad observadora y reflexiva, se ofrece a sí mismo para ser observado. El *voyeur* es diferenciado por las connotaciones eróticas de su mirada, pues aunque también el *flâneur* podría observar las zonas oscuras de la ciudad, su mirada no se encontraría definida únicamente por la observación de actitudes íntimas de otras personas. Y, por último, el *Eckensteher* es un tipo social reconocible en el Berlín de la primera mitad del siglo XIX que se apoya en las esquinas bien por ebriedad, bien por incapacidad física pero cuya observación no es interpretativamente activa. Aunque son numerosos los tipos sociales que poseen una

actividad observadora, como vemos todos ellos se diferencian del *flâneur* bien en el modo en que llevan a cabo la observación, bien en el objeto de su interés.

Así, el *flâneur* puede definirse como aquel tipo social que deambula por las calles y espacios públicos de las ciudades, y que lo hace según un callejeo no planificado. Su paso por la ciudad es lento y cauteloso y su trayectoria viene marcada por el azar. Durante su callejeo emprenderá una actividad perceptiva y observadora, siendo la curiosidad el deseo que lo mueve. En él, la observación prima sobre la interacción. Su mirada es atenta y reflexiva. El *flâneur* entiende la urbe como un espacio para ser leído, como un texto a interpretar, siendo su máxima pasar inadvertido en lo que se refiere a su actividad.

#### 4.1.4. La *flâneuse*.

La *flâneuse* no ha recibido tanta atención como el *flâneur*. En *Physiologie du flâneur* (1841), de Louis Huart, la mujer es incluso excluida de la *flânerie*. Desde la década de los noventa del siglo XX se viene investigando su existencia histórica. Los distintos trabajos de investigación han tratado de dar respuesta a diversas cuestiones como son, entre otras: ¿En qué momento histórico surge la *flâneuse* como tipo social reconocible? ¿Cuándo tiene lugar la aparición de la artista *flâneuse* en occidente? ¿Ha sido objeto de representación en las prácticas culturales?

Al inicio de las investigaciones la ciencia social comenzó negando la existencia de la *flâneuse*. Algunos autores encontraban en la cultura patriarcal que imperaba en la sociedad burguesa europea del siglo XIX e inicios del XX, un obstáculo que no se podía despreciar<sup>43</sup>. Esta ideología social resultó determinante para la división de los espacios en público y privado, así como la correlación de los mismos con los géneros masculino y femenino, respectivamente. La relegación de la mujer al espacio privado del hogar anulaba la posibilidad de su existencia como *flâneuse* ya que la *flânerie* requiere

---

<sup>43</sup> Véase: Wolff, J. (1985). "The invisible flâneuse: Women and the Literature of Modernity", *Theory, Culture and Society*, nº3, Vol. 2, 1 de noviembre, pp. 37-46.

libertad de movimiento -tanto en su acceso a los distintos espacios, como una vez sumergida en el interior de cualquiera de ellos-. Aunque esta disposición social-espacial<sup>44</sup> simplifica la experiencia histórica de hombres y mujeres respecto a su acceso al espacio público, debemos tener en cuenta que ésta fue la ideología y modelo dominante en el siglo XIX e inicios del XX y que, aunque existieron formas de transgresión, la ideología de las esferas separadas predominó en la experiencia femenina ejerciendo una importante opresión sobre la mujer burguesa y pequeño-burguesa<sup>45</sup> que, en el espacio público, sería objeto de escrutinio y juicio por parte del observador burgués. A propósito de las formas de transgresión en el siglo XIX, debido a la restricción social para acceder al espacio público y a ciertos espacios dedicados al ocio masculino, algunas mujeres decidieron travestirse con el fin de salir al espacio urbano con completa libertad de movimiento. Nord explica las funciones positivas de ésta práctica en el siglo XIX:

El travestismo intermitente capacitó a las mujeres para entrar en lugares generalmente prohibidos para ellas, y también ofreció la posibilidad de obtener oculta y completa libertad de movimiento [...]. Disfrazarse en términos de género proporcionaba un excitante sentido de la invisibilidad, interrumpía el circuito de la objetivación y desviaba la atención que habitualmente despertaba la mujer sola en un lugar público.<sup>46</sup>

Este obstáculo cultural que dificultó y retrasó el desarrollo de la *flânerie* en la mujer también tuvo su influencia en otras prácticas artísticas como es el caso, por ejemplo, de la pintura o la literatura. A propósito de la pintura, Griselda Pollock concluyó en *Vision and difference. Femininity, feminism and histories of art* (1988) que

---

<sup>44</sup> Teoría sociológica de las esferas separadas.

<sup>45</sup> Se omite a la mujer de clase obrera y estratos marginales porque éstas han tenido siempre un acceso más libre al espacio público y, además, porque la *flâneuse*, definida según los parámetros del *flâneur* es precisamente una mujer burguesa o pequeño-burguesa que transita el espacio urbano callejeando, sin un propósito definido y que pasa desapercibida durante su actividad.

<sup>46</sup> Recogido en: Cuvardic, D. (2012). *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. París: Editions Publibook Université, p. 182.

la aparición de pintoras impresionistas *flaneuses* fue imposible por cuanto ciertos espacios de representación eran inaccesibles para una mujer. Sin embargo, sí se ha reconocido a algunos pintores impresionistas como *flâneurs* -son ejemplo de ello, Manet, Degas o Caillebotte-, observándose en los espacios públicos representados por aquellos que la presencia de la mujer es meramente mercantil, es decir, que la mujer aparece más que nada como empleada -de un café, un teatro, etc.- o adoptando el carácter de mercancía, al figurar en el cuadro como prostituta.

En cuanto a la literatura, algunas escritoras han entendido la *flânerie* como condición indispensable para el desempeño de su profesión. Éste es el caso de la escritora anglosajona Virginia Woolf quien en 1929, a propósito de unas charlas que le habían pedido que impartiera con el tema “la mujer y la novela”<sup>47</sup>, invitó a las jóvenes escritoras a arrojar a la calle, asumir la *flânerie* y, como *flaneuses*, dar voz a las transeúntes, esto es a la mujer anónima, en la vida privada del hogar y en la vida pública. Para la escritora anglosajona, el *callejeo urbano* es la actividad arquetípica del artista -hombre o mujer- o, más precisamente, de la escritora. Por otro lado, también en el relato literario se encuentran personajes femeninos que han *adoptado* el papel de la *flaneuse*. Un ejemplo de ello lo encontramos, nuevamente, en la obra de Virginia Woolf, en este caso en su obra *Mrs. Dalloway* (*La señora Dalloway*, 1925). Las primeras palabras que Clarissa Dalloway dirá, son: “‘I love walking in London,’ [...] ‘Really, it’s better than walking in the country.’”<sup>48</sup> (“Amo caminar por Londres,’ [...] ‘Realmente, es mejor que caminar por el campo’”). Mrs. Dalloway representa a la *flaneuse*, como indica también su propio apellido pues éste resulta de contraer las palabras “dally along the way” (“entretenerse por el camino”), como han señalado varios autores<sup>49</sup>.

No obstante, a finales del siglo XIX, con la aparición de los grandes almacenes, la mujer adquiere una mayor libertad al considerarse socialmente aceptable que la mujer

---

<sup>47</sup> Estas conferencias realizadas un año antes en varias universidades femeninas darían lugar a su ensayo *A Room of One’s Own* (*Una habitación propia*) que, publicado por primera vez en 1929, indaga en el papel que ha desempeñado la mujer en la historia resultando un análisis del movimiento feminista del que Woolf formó parte en los años veinte.

<sup>48</sup> Woolf, V. (2014). *Oxford Worlds Classics: Mrs. Dalloway*. Oxford, GB: Oxford Paperbacks, p. 5.

<sup>49</sup> Véase: Bowlby, R. (2005). *Still Crazy After All These Years. Women, writing and psychoanalysis*. New York: Routledge.

burguesa y pequeño-burguesa salga sola a realizar sus compras. Algunos autores insisten en que en esta actividad de consumo no se reconoce ningún rasgo de *flânerie*<sup>50</sup>. A su juicio, el tránsito de estas mujeres por la calle desde su domicilio hasta los grandes almacenes y su posterior deambular por el interior de los mismos, no tiene nada que ver con el callejeo y el deambular indolente del *flâneur*. Por el contrario, la mujer compradora callejea con un propósito y una dirección definidos; transita por el espacio urbano con cierta prisa por llegar a un destino previamente fijado -los almacenes-; carece de una mirada intelectual y reflexiva.

Esta conducta que se atribuye a la mujer compradora y que según algunos autores imposibilita su reconocimiento como *flâneuse* también se halla en su contraparte masculina -el *flâneur*-. Sin embargo, mientras en el *flâneur* la atracción por los almacenes, los escaparates o la mercancía parece despreciarse -como si pudiésemos asegurar que su deambular no acabara en ocasiones en la compra-, en la mujer compradora no se deposita la misma confianza y se acepta que, “a pesar” de tener un objetivo definido durante el trayecto del hogar a los almacenes y su deambular en el interior de estos, también pudo tener una mirada reflexiva e intelectual.

No obstante, otros autores<sup>51</sup> sí sitúan la aparición de la *flâneuse* en la mujer compradora de clase media ya que el consumo les dio acceso y libertad de movimiento por el espacio urbano y el interior de los almacenes y como recuerda Cuvardic en *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo* (2012), mirar los escaparates también formó parte de la actividad del *flâneur* en las décadas treinta y cuarenta del siglo XIX. Apunta, además, Cuvardic:

También debe recordarse que la compra es una actividad cognitiva y que la disolución de la distancia del *flâneur* en la mirada seducida del *badaud* es uno de los procesos dialécticos a los que el primero puede quedar abocado. Considero que la *flanerie* no desaparece en el espacio comercial; simplemente se transforma. Se callejea o se deambula en el

---

<sup>50</sup> Véase: Wolff, J. (1994). “The Artist and the Flâneur: Rodin, Rilke, and Gwen John in Paris”. En Tester, K. (ed.). *The flâneur*. London: Routledge, pp. 111-137.

<sup>51</sup> Véase: Prendergast, C. (1992). *Paris and the Nineteenth century*. Oxford: Blackwell.



espacio comercial para comprar. Y esta última acción puede llegar a ser una compleja actividad analítica.<sup>52</sup>

Además van a surgir en el siglo XIX otros actores o participantes femeninos en el espacio público. Estos actores femeninos aparecen en la esfera profesional<sup>53</sup> pasando a formar parte del paisaje urbano. Su actividad laboral, en algunos casos, las llevará a recorrer distintos barrios de la ciudad sin requerir para ello la compañía de ningún hombre. Como ocurre al *flâneur*, periodistas y escritoras se dedicarán a callejear o deambular por el espacio urbano interpretando la ciudad.

En el siglo XX la visibilidad de la mujer en el espacio público aumentó debido a nuevas formas de ocio. Esto supuso la alarma del hombre que, habiendo disfrutado siempre de ese espacio sin restricciones, ahora sentía amenazada la ideología patriarcal que había imperado hasta entonces. En un intento de detener los cambios que se estaban produciendo, difundió a través de distintos medios (periódicos, cine o literatura, por ejemplo) relatos en que la mujer aparecía como víctima de la ciudad. La ciudad era descrita como una “jungla” llena de peligros y la mujer como un ser indefenso que debía resguardarse de la crueldad de la ciudad en el hogar. Pero la Nueva Mujer estaba decidida a reclamar con su actividad el espacio público.

---

<sup>52</sup> Cuvardic, D. *op. cit.*, p. 178.

<sup>53</sup> Escolares, voluntarias en organizaciones solidarias, trabajadoras sociales, periodistas o escritoras son algunas de las profesiones que empieza a ocupar la mujer en la década de los ochenta del siglo XIX.

## 4.2. El flâneur en las artes.

### 4.2.1. El flâneur en la literatura:

La aparición del flâneur en la literatura va a variar en los distintos países. Así, fue más temprana, por ejemplo, en la literatura francesa y anglosajona que en la alemana. En el caso de Alemania, además, cuando aparecieron hacia 1770 los primeros textos de flânerie, éstos se presentaban como *relatos de viajes* y cartas escritas desde París y Londres. No analizaban ninguna ciudad alemana y ello porque entonces, en Alemania, no había ninguna metrópolis sino que sus ciudades seguían siendo provincianas. Los textos de flânerie, por tanto, procedían de viajeros alemanes que visitaban metrópolis extranjeras.

Antes de la aparición de la estética del flâneur hallamos en la literatura de los distintos países algunos precedentes. Así nos encontramos: en la literatura francesa, al observador, cuyo ejemplo hallamos en *El espectador francés (Le spectateur français, 1722-1723)*, de Pierre de Miravaux, donde el observador es representado como un testigo de los acontecimientos que tienen lugar en el espacio público; en la literatura anglosajona, los tours panorámicos de la ciudad de Londres o el *coney-catching book* que resultaba como un catálogo de formas de engaño y fraude que conllevaba la descripción de los tipos sociales que los llevaban a cabo; en España las *escenas* (urbanas) protagonizadas por un narrador que relata sus observaciones así como la conducta de sus conciudadanos y que encuentra su ejemplo en los artículos de costumbres, de Mariano José de Larra y las escenas matritenses, de Mesonero Romanos.

El flâneur nace como tipo social reconocible con el nombre que conocemos - flâneur- en un panfleto de treinta y dos páginas titulado *El flâneur en el salón o El señor Buen-Hombre: Examen ameno de cuadros, mezclado con vaudevilles (Le flâneur au salón ou Mr Bon-Homme: Examen joyeux des tableaux, mêlé de Vaudevilles, 1806)*, cuyo autor desconocemos. Aunque en este texto la totalidad de los rasgos que lo

determinan no son aquellos con que ahora queda definido, sí poseía ya algunos de los rasgos que lo definirían para la posteridad. Posteriormente, en 1808, aparecía el término *flâneur* -nótese, sin acento circunflejo- en un diccionario de uso popular que hacía una valoración negativa de él al considerarlo perezoso, callejero e indolente, además de aburrido. No será hasta la década de 1830 -alrededor de 1839- que el *flâneur* adquiriera una valoración claramente positiva.

Aunque tiene numerosos antecedentes, la *flânerie* va a irrumpir con fuerza en las prácticas discursivas europeas en la década de 1830 por la distribución masiva de prensa y novela. Consolidándose el *flâneur* como figura histórica durante el reinado de Luis Felipe (1830-48). Entonces, la *flânerie* se caracterizó por su interpretación de la ciudad, tomando el *flâneur* conciencia del cambio histórico. La ciudad sería interpretada desde distintos encuadres metafóricos como son, por ejemplo, el *bazar o almacén de novedades* o el teatro<sup>54</sup> pero la metáfora más común en la literatura del *flâneur* es la que asume la ciudad como un texto -metáfora semiótica- y al usuario que se desplaza por ella, como un lector. Es decir, la ciudad es entendida como libro abierto para ser leído y el *flâneur* como instrumento perceptivo. Como señalara Roland Barthes:

La ciudad es una escritura; quien se desplaza por la ciudad, es decir, el usuario de la ciudad (que somos todos) es una especie de lector que, según sus obligaciones y sus desplazamientos, aísla fragmentos del enunciado para actualizarlos secretamente.<sup>55</sup>

En su lectura de la ciudad el *flâneur* va a percibir la aceleración de los acontecimientos y los cambios sociales, esto es la inestabilidad social que trae consigo la Modernidad -evaluación del patrimonio, las políticas urbanísticas y la coyuntura social-; va a asumir la transformación sufrida por el espacio urbano que con los pasajes, la iluminación de gas, etc. va a hacer del espacio público un lugar confortable y propicio para la sociabilidad; va a ofrecer su percepción del ‘otro’ ciudadano, en ocasiones marginal, pudiendo llegar a identificarse con él, al suponerle un doble con intereses

---

<sup>54</sup> Con los *pasajes*, el espacio público de París deviene espectáculo en las primeras décadas del siglo XIX.

<sup>55</sup> Barthes, R. (2009). “Semiología y urbanismo”. En *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós Ibérica, p. 264.

iguales a los suyos; va a reflexionar sobre el callejeo como acto para promover la escritura y también sobre la calle como mecanismo para desencadenar la memoria personal.

#### 4.2.2. El *flâneur* en la pintura y la ilustración:

Al estudiar la relación existente entre el *flâneur* y la pintura o la ilustración, vamos a distinguir dos formas de representación de la *flânerie*. En primer lugar, y la más evidente, la representación visual del *flâneur* en las pinturas e ilustraciones; en segundo lugar, la representación visual del espacio urbano de modo que el punto de vista representado se asemeje a la mirada peripatética<sup>56</sup> del *flâneur*.

La representación visual del observador tiene una larga tradición en la pintura siendo también así el caso del *flâneur* el cual cuenta con una larga tradición en la cultura visual de la modernidad. Como comentábamos anteriormente, para que podamos determinar que el personaje observador es un *flâneur*, en su representación habrán de reconocerse aquellas características o rasgos particulares que definen a este tipo social. Por tanto, su identificación visual en una pintura o una ilustración no ha de basarse únicamente en la iconografía que de éste han establecido las ilustraciones costumbristas y que han llevado a los historiadores del arte a identificar como *flâneur* a cualquier personaje que presente una vestimenta determinada –sombrero de copa, levita y bastón–, revele un cierto estatus económico y disfrute del ocio. Esta identificación del *flâneur* basada en un código vestimentario olvida que la *flânerie* más que un estilo visual es una actividad y que, por tanto, lo que determina la identificación de un personaje como *flâneur* es el uso aparente que éste realiza del espacio urbano. Por ello, resulta esencial

---

<sup>56</sup> Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, peripatético o peripatética hace referencia a alguien que sigue la filosofía o doctrina de Aristóteles. La palabra peripatética procede del latín *peripateticus*, y este del griego *περιπατητικός* *peripatētikós*; propiamente 'que pasea', porque paseando enseñaba Aristóteles. Es este el sentido con que utilizamos aquí dicho adjetivo: no otro que poner de relieve la cualidad móvil de la mirada de este tipo social.

analizar los gestos y la expresividad del personaje pues en ellos queda reflejada su actitud hacia el entorno que habita.

Por otro lado, la *flânerie* se puede manifestar en la representación visual del espacio urbano cuando el punto de vista representado se asemeja a la mirada peripatética del *flâneur*. Esto ocurre, según Baudelaire, cuando el artista practica la *flânerie* y ello porque a su juicio, la representación de la modernidad urbana y cultural debe ser emprendida por un artista que se sumerja en los espacios públicos, siendo ante el *flâneur*, según Benjamin, que: “la ciudad se separa en sus polos dialécticos. Se le abre como paisaje, le rodea como habitación”<sup>57</sup>. A propósito de esta manifestación de la *flânerie* en la representación visual del espacio urbano, Baudelaire considera que es necesario, por parte del artista, una forma de ejecución que se adecue a las necesidades del contenido que quiere expresar. Así, en su artículo *El esbozo de costumbres*, Baudelaire dice:

Cuanta más belleza ponga el artista, más valor tendrá la obra; pero en la vida trivial, en la metamorfosis diaria de los objetos externos, hay un movimiento rápido que impone al artista la misma velocidad de ejecución.<sup>58</sup>

Esa velocidad de ejecución que exige la representación de acontecimientos fugaces en el espacio público, encuentra en el esbozo, el croquis y la caricatura formas de ejecución adecuadas por ser todas ellas modalidades de trazo rápido que permiten al observador -*flâneur*- capturar un instante fugaz de la vida pública; pero también resulta adecuada la pintura impresionista y es que van a encontrarse entre el pintor y el *flâneur* algunas homologías que nos permiten hallar en la pintura de los primeros la visualidad del observador callejero -su inmediatez-.

En cuanto a la representación visual del *flâneur*, la tradición en la cultura visual de la modernidad es larga. Ya en *Le flâneur par Louis Huart; 70 vignettes de MM. Alophe, Daumier et Maurisset* (1850), aparecen ilustraciones, como indica su título, de

---

<sup>57</sup> Benjamin, W. *op. cit.*, p. 422.

<sup>58</sup> Baudelaire, C. (2008). “El esbozo de costumbres”. En *El pintor de la vida moderna*. España: Bilingües de base, p. 73.

Marie-Alexandre Alophe, Honoré Daumier y Théodore Maurisset (F1); en *The Natural History of the Idler upon Town* (1848), de Albert Richard Smith podemos encontrar ilustraciones realizadas por A. Henning (F2); en el artículo dedicado al *flâneur* en la colección *Les Français peints par eux-mêmes* (1839-1841), de Auguste de Lacroix también aparecen algunas ilustraciones dedicadas a este tipo social (F3); así como una ilustración realizada por George Cruikshank para la obra *Sketches by Boz*<sup>59</sup>, de Charles Dickens, en su edición de 1839 -la única dedicada al *flâneur* en esta obra- (F4). En todas ellas, el personaje representado aparece con la vestimenta típica con que se identifica al *flâneur* -sombrero de copa, levita y bastón- pero también es caracterizado con algún elemento determinante de su actividad en el espacio urbano de la ciudad: unos prismáticos en la mano reflejando su actitud observadora; El escaparate de unos almacenes por cuyas novedades es atraído; una escena callejera que observa desde la invisibilidad de la distancia. Actividades, todas ellas, que caracterizan y definen a este tipo social.



<sup>59</sup> Su título original fue *Sketches by "Boz", Illustrative of Every-day life and Every-day People*, en su primera edición, en febrero de 1836.

Por otro lado, también son numerosos los ejemplos de representación visual del *flâneur* en la pintura. Podemos destacar, entre otros, *La música en las Tullerías* (*La musique aux Tuileries*, 1862), de Edouard Manet, donde el pintor nos ofrece al público - el auditorio- y no a la orquesta, como cabría esperar por el título. El auditorio está compuesto de *flâneurs* y *flâneuses* identificados como tales por cuanto se observan entre sí y no el escenario (F5). Esta actitud era típica del *flâneur* que, en el teatro, centraba su atención en los demás espectadores.



Otra obra que sirve de ejemplo es *El puente de Europa* (*Le pont de l'Europe*, 1876), de Gustave Caillebote donde podemos observar a un personaje vestido con sombrero de copa y levita que al pasar por el lado del personaje femenino gira su cabeza atraído por la mujer desconocida. La posibilidad del encuentro erótico con una mujer desconocida es otra de las características que definen al *flâneur*, así es que la actitud del personaje le identifica como este tipo social -la vestimenta le acompaña pero es su actitud la que lo define como tal- (F6).

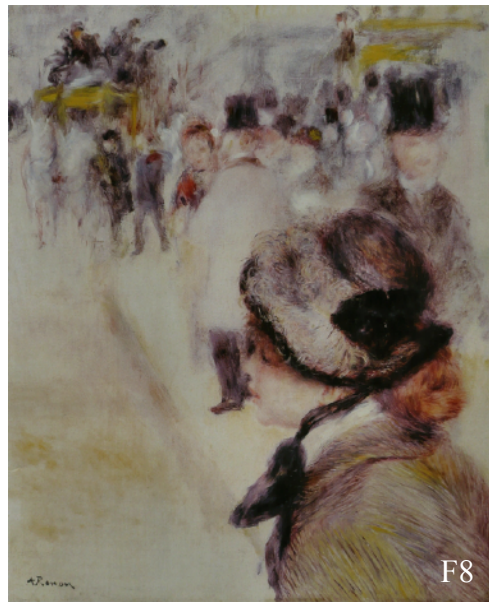


Un último ejemplo es *El viento* (*Le vent*, fecha desconocida), de Jean Béraud donde el pintor representa una escena otoñal en la orilla del Sena. En ella destacan tres personajes, dos masculinos y uno femenino, sorprendidos por un fuerte viento. El personaje femenino, aparece representado en actitud provocadora al mostrar, como consecuencia del fuerte viento que levanta su vestido, la combinación interior así como unas medias rojas en los pies. A la izquierda del cuadro, un personaje masculino que, a juzgar por los accesorios que transporta, podría ser un pintor de los que venden paisajes a orillas del Sena, fija su atención en el personaje femenino y también así, un tercer personaje que desde el anonimato de la distancia se gira para observarla. Este personaje masculino, además, aparece vestido con sombrero de copa y levita y se identifica como *flâneur* al ser evidente en él la misma actitud hacia el personaje femenino que hemos descrito para el personaje *flâneur* del cuadro *El puente de Europa*, de Caillebote, es decir, atracción por la posibilidad de un encuentro erótico con una mujer desconocida que, por otra parte, no estaría interesado en consumir (F7).



Por otro lado, podemos señalar como ejemplo de representación del espacio urbano de la *flânerie*, *La Plaza Clichy* (*La Place Clichy*, 1880), de Renoir. Dicha pintura registra el punto de vista de quien deambula por la calle, un punto de vista móvil -el adoptado por el propio artista al caminar- (F8).





#### 4.2.3. El *flâneur* en la fotografía.

A la hora de abordar el estudio de la *flânerie* en la fotografía, debemos realizar un análisis en dos direcciones. Por un lado, al igual que ocurría en la pintura y la ilustración, investigar la presencia del *flâneur* en la propia imagen fotográfica; Por otro, la representación visual del espacio urbano de modo que el punto de vista representado se asemeje a la mirada peripatética del *flâneur*; siendo el caso de la fotografía -veremos que también así el cine- diferente al de la pintura y la ilustración pues la mirada peripatética en aquella se ha vinculado a la cámara fotográfica -cinematográfica en el caso del cine-.

En 1867, Victor Fournel, en *Lo que se ve en las calles de París (Ce qu'on voit dans les rues de Paris)*, comparaba su actividad perceptiva por la ciudad como periodista, con la de la cámara fotográfica:

Es un daguerrotipo móvil y apasionado que guarda las menores huellas, y en el que se reproducen, con sus reflejos cambiantes, la marcha de las cosas, el movimiento de la ciudad, la fisonomía múltiple del espíritu

público, de las creencias, de las antipatías y de las admiraciones de la multitud.<sup>60</sup>

Posteriormente, en el siglo XX, Susan Sontag reconocía al fotógrafo como *flâneur* al escribir en su ensayo *Sobre la fotografía*:

Al observar la realidad de otra gente con curiosidad, distanciamiento, profesionalismo, el ubicuo fotógrafo opera como si esa actividad trascendiera los intereses de clase, como si su perspectiva fuera universal. De hecho, la fotografía al principio se consolida como una extensión de la mirada del *flâneur* de clase media, [...] El fotógrafo es una versión armada del paseante solitario que explora, acecha, cruza el infierno urbano, el caminante voyeurista que descubre en la ciudad un paisaje de extremos voluptuosos. Adepto a los regocijos de la observación, catador de la empatía, al *flâneur* el mundo le parece pintoresco.<sup>61</sup>

Entre los fotógrafos que Sontag identifica como *flâneurs* se encuentran Brassai<sup>62</sup>, Weegee<sup>63</sup>, Arnold Genthe, Paul Martin o Eugène Atget. Todos ellos fotógrafos interesados en los rincones oscuros, los espacios más miserables de la ciudad y sus pobladores.

Brassai desarrolló su carrera como fotógrafo en la ciudad de París a donde llegó en 1924. Sus fotografías retratan el París nocturno que solía recorrer atrapando el drama de sexo y soledad de sus calles<sup>64</sup>. Las fotografías de Atget nos muestran calles degradadas así como oficios decadentes de París. Paul Martin y Arnold Genthe fotografiaron las calles de Londres y el barrio chino de San Francisco, respectivamente. En ningún caso, el fotógrafo estaba interesado en la realidad oficial de la ciudad donde

---

<sup>60</sup> Fournel, V. (1867). “L’Art de la flânerie- Définition du badaud”. En *Ce qu’on voit dans les rues du Paris*. París: Libraire Editeur, p. 268.

<sup>61</sup> Sontag, S. (2009). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo, p. 61.

<sup>62</sup> Seudónimo del fotógrafo húngaro Gyula Halász.

<sup>63</sup> Seudónimo del fotógrafo ucraniano Arthur Fellig.

<sup>64</sup> Esto quedó reflejado en su libro *Paris de noche* (1933).

realizaba su actividad -París, Londres o San Francisco- sino en aquello que había sido desechado de la historia oficial de esas ciudades y escondido tras una fachada de vida burguesa. Pero la historia no oficial de las ciudades aguarda en los lugares más inciertos de la misma y acceder a aquella requiere, por parte del fotógrafo-*flâneur*, una actitud singular. Así, Martin y Genthe recorrieron Londres y San Francisco con una cámara oculta, mientras Atget salía a fotografiar en horario crepuscular. Esta actitud adoptada por el fotógrafo-*flâneur* se asemeja a la del trapero de Baudelaire:

Todo cuanto la gran ciudad desechó, todo cuanto perdió, todo cuanto desdeñó, todo cuanto pisoteó, él lo cataloga y colecciona [...] aparta las cosas, lleva a cabo una selección acertada, se porta como un tacaño con su tesoro y se detiene en los escombros que entre las mandíbulas de la diosa Industria adoptarán la forma de cosas útiles y agradables.<sup>65</sup>

En sus fotografías, por ejemplo, Eugène Atget se especializó en la belleza marginal, en la belleza de lo extravagante, en las rarezas pero también en los ornamentos de las fachadas, las rejas de hierro forjado o los aldabones. Llegó a reunir más de diez mil fotografías que constituyen en su conjunto una especie de catálogo de elementos relegados -o que habían empezado a quedar olvidados- por la industria. Recordemos fotografías como: *Cabaret de L'Enfer, Boulevard de Clichy* (1910-1912), *Fontaine à la tête de boeuf, Rue des Hospitalières Saint Gervais* (1900-1927), *Impasse des Bourdonnais* (1908), *Le Figaro populaire, 122 Boulevard de la Villette* (1924-1925) o *Boulevard de Strasbourg* (1926). Todas ellas retratan ornamentos y motivos *kitsch*, callejuelas u oficios olvidados de París.

La fotografía ha demostrado una afición por la basura, el deterioro, lo degradado. A través del ojo de la cámara todo, incluso lo decrepito o lo inane, se vuelve bello. Dice Susan Sontag: “Nadie exclama: «¡Qué feo es esto! Tengo que fotografiarlo». Aun si alguien en efecto lo dijera todo su sentido sería: «Esa cosa fea me parece... bella»”<sup>66</sup>. Pero esta correlación entre fotografía y belleza ya apareció en sus inicios cuando William Fox Talbot patentó, en 1841, su método fotográfico con el nombre de

---

<sup>65</sup> Sontag, S. *op. cit.*, p. 83.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 89.

calotipo<sup>67</sup>: del griego *Kalos*, bello y *typos*, modelo o forma -aunque finalmente ese nombre no prosperó-. La fotografía es capaz de descubrir la belleza en lo humilde, en lo despreciado o desechado y eso es lo que, según Susan Sontag, ha sido su triunfo más perdurable.

Además de los fotógrafos interesados por los espacios más degradados y antiguos o los barrios bajos de las grandes urbes, también han sido identificados como *flâneurs* los fotógrafos humanistas como Robert Doisneau, Henry-Cartier Bresson o Willy Ronis -considerados los fundadores de este movimiento-, entre otros. Estos fotógrafos humanistas estaban interesados en retratar la figura del ser humano, capturando momentos de la vida cotidiana de las personas.

En cuanto a la presencia del *flâneur* o la *flâneuse* en la historia de la fotografía -al contrario que en la ilustración, la pintura o el cine- no se ha investigado nada.

#### 4.2.4. El *flâneur* en el cine.

La similitud entre el cine y el *flâneur* parte de la movilidad que caracteriza las actividades de ambos pero también de las semejanzas que se han establecido entre el registro visual de la cámara cinematográfica y la mirada de este tipo social.

Las semejanzas establecidas entre el registro visual de la cámara y la mirada del *flâneur* se fundan, en primer lugar, en la afinidad de ambos por el espacio urbano: por un lado, la calle es el territorio del *flâneur* -en ella se siente como en su casa-; por otro, el cine se siente atraído por la realidad efectiva que precisamente en la calle viene a reafirmarse. Señala Kracauer en su *Teoría del cine* (1960): “La afinidad de este medio de expresión por el flujo de la vida bastaría para explicar la atracción que desde siempre

---

<sup>67</sup> Método fotográfico basado en un papel sensibilizado con nitrato de plata y ácido gálico que, tras ser expuesto a la luz, era posteriormente revelado con ambas sustancias químicas y fijado con hiposulfito sódico. Para mayor información véase: Castellanos, P. (1999). *Diccionario histórico de la fotografía*. Madrid: Ediciones Istmo, p. 48.

ejerció la calle sobre él”<sup>68</sup>, refiriéndose al ‘flujo de la vida’ como el incesante flujo de posibilidades, las que se derivan de las infinitas situaciones materiales y acontecimientos que tienen lugar en el espacio urbano. Éste, en continuo movimiento y cambio, impredecible, efímero y heterogéneo, “provoca un hechizo en el *flâneur*”<sup>69</sup> y también así en el aparato cinematográfico que acudirá a él atraído por el *continuum* de la vida.

En segundo lugar y una vez señalada la afinidad que *flâneur* y cine sienten hacia el espacio urbano, debemos atender a las similitudes establecidas entre la mirada de este tipo social y el registro visual de la cámara cinematográfica. F. Hessel, establecería ya esta similitud al decir:

Las precursoras y enérgicas muchachas de la gran ciudad, con sus bocas permanentemente abiertas, manifiestan su enfado cuando mi mirada se posa en sus hombros que van surcando la calle o en sus mejillas que parecen flotar. Es como si tuvieran algún problema en ser observadas. Esta visión cinematográfica y ralentizada de inofensivo espectador las irrita. Quieren comprobar que no oculto ninguna aviesa intención.<sup>70</sup>

Por su parte, Gleber señala que el *flâneur*: “más que con otras formas artísticas, revela afinidad con las largas y extensas tomas de una cámara cuyo movimiento se aproxima y captura las emanaciones visuales del mundo exterior.”<sup>71</sup> Así, equipara la percepción de una persona al caminar con la de la cámara durante una larga toma. También, Cuvardic, señala: “la cámara es un ‘traperero’ que recoge, reúne y organiza las impresiones dispersas de la calle”<sup>72</sup>, entendiendo aquí “traperero” no en el sentido de

---

<sup>68</sup> Kracauer, S. (2001). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós Ibérica, p. 104.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>70</sup> Hessel, F. (1997). “El sospechoso”. En *Paseos por Berlín*. Madrid: Editorial Tecnos, p. 33.

<sup>71</sup> Traducción personal de: “*The flâneur [...] more than any other artistic form, reveals an affinity with the long, extended tracking shots of a camera whose movement approaches and embraces the visual emanations of the exterior world.*” Gleber, A. (1999). *The art of taking a walk*. New Jersey: Princeton University Press, p. 152.

<sup>72</sup> Cuvardic, D. *op. cit.*, p. 215.

aquel que recupera los deshechos de la sociedad sino como el intelectual que alegoriza su propia actividad a través de esta figura, adoptando este rol desde la perspectiva del *participante observador*<sup>73</sup> y añade también que el procedimiento cinematográfico que más se asemeja a la actividad de este tipo social es el *plano secuencia*<sup>74</sup>.

Además de las similitudes establecidas entre la mirada del *flâneur* y el registro visual del aparato cinematográfico, como en la pintura o la ilustración también podemos encontrarnos en el cine con la representación de este tipo social en la pantalla. Como sabemos, el desplazamiento constituye la experiencia innata y esencial del *flâneur* y también así la mirada, siendo ambas características los elementos esenciales sobre los que el cine ha fundado una aproximación a la representación de esta figura. Estudiar la posible manifestación del *flâneur* en el cine pasa, por tanto, por analizar si este medio ha sido capaz de representar y trasladar la errancia de este tipo social -ya no sólo su movimiento- en un personaje, así como la mirada reflexiva e interpretativa de aquel hacia todo lo que acontece a su alrededor. Aunque no son estas las únicas cualidades que determinan al *flâneur*, sí son ambos los rasgos primeros a partir de los cuales ha de construirse esta figura.

Por último, y según algunos autores, también el espectador puede encontrar similitudes con el *flâneur*. El espectador se asemeja a esta figura al ver los fenómenos transitorios de la vida real que pueblan la pantalla y sentirse embriagado por los fenómenos que previamente han embriagado al *flâneur* y a la cámara cinematográfica. Kracauer señala al respecto:

Junto con los sucesos fragmentarios incidentales, estos fenómenos -taxis, edificios, transeúntes, objetos inanimados, rostros- estimulan presumiblemente los sentidos del espectador y le proporcionan material para soñar. Los interiores de los bares sugieren extrañas aventuras; las

---

<sup>73</sup> En la sociología urbana anglosajona ha sido relativamente común asumir el rol de esta figura (trapero o trapera), adoptando la perspectiva del *participante observador* durante el transcurso de una investigación social. También ha sido alegorizado como un trapero, el historiador -por Walter Benjamin- o el periodista que, en vez de recoger basura, recoge declaraciones o fragmentos de ellas. Para profundizar más en este tema, véase: Cuvardic, D. (2007). *El trapero: El otro marginal* en la historia de la literatura y de la cultura popular, *Káñina; Rev. de Artes y Letras*, Univ. de Costa Rica. XXXI (1), pp. 217-227.

<sup>74</sup> Cuvardic, D., *El flâneur en las prácticas culturales*, op. cit., p. 216.

reuniones improvisadas encierran la promesa de nuevos contactos humanos; los súbitos cambios de escena entrañan posibilidades impredecibles. A través de su propia preocupación por la realidad que registra la cámara, el cine permite, sobre todo al espectador solitario, llenar su limitado yo...<sup>75</sup>

Es decir, el espectador se asemeja al *flâneur* por extensión del medio cinematográfico y sólo en este aspecto. Esto ocurre cuando las imágenes se elevan a un plano superior; entonces, el espectador queda hechizado por las visiones y los encuentros que tienen lugar en la pantalla, quedando la historia individual en un segundo plano.

Al estudiar, por tanto, la relación existente entre el *flâneur* y el cine podemos distinguir, en definitiva, dos formas de presencia o manifestación de la *flânerie* en los filmes: por un lado, la representación visual del *flâneur* o la *flâneuse* como personaje en el filme; por otro, la identificación del registro visual de la cámara con la *flânerie* urbana.

Una vez hemos determinado las formas de manifestación de la *flânerie* en el cine, veamos algunos ejemplos filmicos a lo largo de la historia donde por una u otra razón el filme ha sido vinculado a este tipo social.

Atendiendo en primer lugar -por ser ésta la forma más evidente de su manifestación- a la representación visual del *flâneur* o la *flâneuse*, algunos ejemplos de filmes donde uno o más personajes han sido identificados como *flâneur* son, por orden cronológico: *City Lights* (*Luces de la ciudad*, 1931), de Charles Chaplin; *Vacaciones en Roma* (*Roman Holiday*, 1953), de William Wyler; *Hiroshima mon amour* (1959), de Alain Resnais; *Play Time* (1967), de Jacques Tati; *El cielo sobre Berlín* (*Der Himmel über Berlin*, 1987), de Win Wenders; *Following* (1998), de Christopher Nolan; *Lost in Translation* (2003), de Sophia Coppola o *Midnight in Paris* (2011), de Woody Allen.

En todos los filmes señalados, el protagonista o los protagonistas presentan una de las características que determinan a este tipo social: el desplazamiento continuo de aquellos por el espacio urbano de una ciudad. No obstante, y como señalábamos

---

<sup>75</sup> Kracauer, S. *op. cit.*, p. 220.

anteriormente, el desplazamiento no es la única característica que define a un *flâneur*, pudiendo ser otro tipo social y no éste el que quede representado en ese deambular. Veamos qué otras cualidades han sido determinantes para los distintos autores a la hora de reconocer a cada personaje como *flâneur* o *flâneuse*.

El primer filme citado, *City Lights*, de Charles Chaplin, simboliza, según algunos autores, la condición de *flâneur* de Charlot<sup>76</sup>. En *City Lights*, más que en ningún otro filme de Chaplin, el personaje de Charlot refleja varias cualidades asociadas por Benjamin a este tipo social: su ociosidad, cierta empatía con la esencia de las comodidades y el lujo, su despreocupación o indiferencia como una forma inconsciente de protesta contra el ritmo de los procesos de producción -es decir, su indolencia-, que harán del personaje un obstáculo para la multitud -la “máquina-multitud”<sup>77</sup>-, etc. En *Vacaciones en Roma* y *Lost in Translation*, los protagonistas han sido reconocidos como *flâneurs* por emprender la *flânerie* por las calles de Roma y Tokio, respectivamente, al tomar contacto con desconocidos con los que se encuentran en el espacio público y con los que traban una amistad impulsada más por la necesidad de comunicación que por el encuentro sexual con el otro<sup>78</sup>. En *Following*, algunos autores reconocen al protagonista, en el inicio del filme, como *flâneur*; al presentarse este como un escritor que sigue a desconocidos por la calle y se introduce en sus viviendas en busca de material para su escritura<sup>79</sup>. En *El cielo sobre Berlín*, los dos ángeles que deambulan por la capital alemana han sido reconocidos como *flâneurs* al mantener estos un punto de vista distanciado respecto de los acontecimientos que tienen lugar en las calles de Berlín<sup>80</sup>. Monsieur Hulot ha sido reconocido como *flâneur* en *Play Time* señalando que es un *flâneur* no en el sentido del *dandy* urbano, sino en el de alguien que camina

---

<sup>76</sup> Véase: McGee, P. (2011). “The communist *flâneur*, or, Joyce’s Boredom”. En Boscagli, M., y Duffy, E., (Eds.). *Joyce, Benjamin and Magical Urbanism*. Amsterdam-New York: Rodopi, pp. 122-131.

<sup>77</sup> Esto último lo trabajará Chaplin, de forma totalmente explícita, en el filme *Tiempos modernos* (*Modern Time*, 1936).

<sup>78</sup> Véase: Murphy, A. (2006). “Traces of the Flâneuses: From Roman Holidays to Lost in Translation”, *Journal of Architectural Education*, nº60, septiembre de 2006, pp. 33-42.

<sup>79</sup> Véase: Cuvardic, D., *El flâneur en las prácticas culturales*, op. cit., p. 223.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 222.



desorientado por el espacio urbano de una ciudad cuya modernidad le sobreviene<sup>81</sup>. En *Hiroshima mon Amour*, el personaje femenino es considerado una *flaneuse* al presentarse como una viajera solitaria que, sin embargo, nunca está sola<sup>82</sup>. Por último, en *Midnight in Paris*, el protagonista ha sido reconocido como *flâneur* al presentarse como un bohemio escritor que da rienda suelta a su imaginación mientras vaga por las calles de la capital francesa<sup>83</sup>. Sin embargo y, a nuestro juicio, la consideración del personaje como *flâneur* o *flaneuse* no es acertada en algunos de estos casos.

Como decíamos al explicar la representación del *flâneur* en la pintura o la ilustración, lo que define a este tipo social es la actividad que lleva a cabo en el espacio urbano -su actividad durante el desplazamiento- y no sólo su larga estancia en la calle. Así, si atendemos a la actividad que los personajes llevan a cabo en su deambular por la ciudad, los protagonistas de *Vacaciones en Roma* no pueden ser considerados como *flâneurs* pues, su actividad por la ciudad es la del turista -como, además, indica el propio título del filme-, siendo el motivo de la búsqueda de amistad por encima de la necesidad de un encuentro sexual algo que, más bien, viene dado por el propio relato del filme pues, a la diferencia de estatus social existente entre los personajes se suman los intereses personales de ambos: en el caso de Ana (Audrey Hepburn), es una princesa que trata de pasar unos días de vacaciones en Roma, sin ser reconocida, mientras Joe (Gregory Peck), es un periodista que, aunque descubre la identidad Real de Ana, fingirá para obtener una exclusiva. En *Midnight in Paris*, Gil (Owen Wilson), encarna a un artista soñador que, por una especie de hechizo mágico, cada noche logra vivir su feliz fantasía. El protagonista del filme no es un *flâneur* que deambula por la ciudad con una mirada observadora y reflexiva, sino alguien que vitalmente desorientado, presta más atención a un universo de fantasía -el París de los años veinte- que a la propia ciudad que habita -el París del presente del relato-. En cuanto al resto de filmes señalados, los personajes considerados o reconocidos como *flâneurs* o *flaneuses* resultan, en nuestra

---

<sup>81</sup> Véase: Jeong, S. (2013). "The body interface". En *Cinematic Interfaces. Film Theory after New Media*. New York: Routledge, pp. 61-103.

<sup>82</sup> Véase: Gill, B. (2016). *Movements of the Posttraumatic Flâneur in Marker, Resnais, and Varda*. (Tesis doctoral, University of Virginia, Virginia). Disponible en: [<http://libra.virginia.edu/catalog/libra-oa:11331>] (enlace activo a fecha: 9/01/2017).

<sup>83</sup> Véase: Brigham, W. (2013). "Taking the Tortoise for a Walk: Woody Allen as Flâneur". En Bailey, P. J. y Girgus, S. B. (eds.). *A companion to Woody Allen*. Oxford: Wiley-Blackwell.

opinión, más una aproximación o un esbozo de este tipo social que su representación visual en la pantalla. En *Following*, el joven escritor (Jeremy Theobald) comienza desarrollando una actividad propia del *flâneur* -se trata de la persecución de desconocidos por la calle, con el propósito de tomar ideas para su escritura-, sin embargo, conforme avanza el filme, la actividad de aquel se irá alejando de la de este tipo social. Por su parte, los dos ángeles de *El cielo sobre Berlín*, Daniel (Bruno Ganz) y Cassiel (Otto Sander), tampoco acaban de ser una clara manifestación de este tipo social pues, en tanto que ángeles, no *son*, sino que fingen ser y ello los lleva a sentir sus experiencias como insustanciales. Esto queda reflejado en las palabras de Daniel:

Siempre que hemos participado de algo, ha sido fingiendo. Hemos fingido que en una velada de lucha, nos dislocaban la cadera... Hemos fingido que pescábamos en compañía. Hemos fingido que nos sentábamos en la mesa y bebíamos y comíamos... Que nos sirvieran cordero asado y vino en las tiendas del desierto. Sólo lo fingíamos. No es que quiera tener un hijo, ni plantar un árbol. Pero qué agradable debe ser, volver a casa después de un día pesado, y dar de comer al gato, como hace Philip Marlowe. Tener fiebre, mancharse los dedos de negro al leer el periódico, entusiasmarse no sólo por cosas espirituales, sino por las comidas, por el contorno de una nuca, por una oreja, mentir como un bellaco, notar que el esqueleto se mueve contigo al caminar.

No sienten nada, no son capaces de sorprenderse por nada porque todo lo saben, están en todas partes y a la vez en ningún lugar... Su actividad les parece anodina, aburrida, y ello no es propio del *flâneur*. Éste, por el contrario, presenta una curiosidad insaciable y en la calle nunca se aburre.

En cuanto a la segunda forma de *flânerie* en el cine que hemos indicado, esto es la identificación del registro visual de la cámara con la *flânerie* urbana, cabe señalar que algunos autores han encontrado en las “sinfonías urbanas” el paradigma de la asunción de la mirada del *flâneur* por parte de la cámara cinematográfica<sup>84</sup>. Aunque distintos

---

<sup>84</sup> Véase: Cuvardic, D., *El flâneur en las prácticas culturales*, op. cit., pp. 217-223.

movimientos de las vanguardias como el futurismo, el constructivismo, el cubismo, etc., filmaron los escenarios habitados por el hombre moderno -calles, puentes, edificios, medios de locomoción, etc.-, queremos destacar aquellas donde la ciudad es el único tema del filme y que han derivado en lo que conocemos como *poesías urbanas* o *sinfonías urbanas*. En estos filmes la ciudad adquirió valor por sí misma y no como escenario de un relato, esto es como motivo artístico y de reflexión de numerosos artistas vinculados a las vanguardias artísticas de los años veinte.

Las *sinfonías urbanas* representan el ritmo diario de la ciudad, unas veces centrado en el ritmo impuesto por las estructuras económicas y sociales de las metrópolis, otras veces, centrado en la crítica social pero en cualquiera de los casos la ciudad se convierte en protagonista del filme al revelar su entramado social y urbano y no actuar ya como un mero escenario sin otra función que la de contextualizar espacialmente el relato. A este respecto, destacan tres sinfonías urbanas, en orden cronológico: *Nada más que las horas* (*Rien que les heures*, 1926), de Alberto Cavalcanti, *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (*Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, 1927), de Walter Ruttmann y *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929), de Dziga Vertov. La primera de estas sinfonías, *Nada más que las horas*, contrapone el París de las clases adineradas, al de los trabajadores, los vagabundos y demás excluidos. Carente de relato, el documental nos muestra la vida de los desclasados -mendigos, traperos y prostitutas- y las callejuelas que éstos habitan. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* trata de reflejar la vida, durante un día, en la capital alemana. Dividido en cinco actos que coinciden con distintas franjas horarias, muestra el ritmo que las nuevas estructuras económicas y sociales de la época imponían a las metrópolis. Por último, en *El hombre de la cámara*, Dziga Vertov registra un día en la vida de los soviéticos con el añadido de que también tratará de dar cuenta de la propia ejecución del filme -veremos constantemente tanto la cámara como al camarógrafo-. El propósito de Vertov era captar la vida de forma totalmente objetiva.

Además de estas y otras *sinfonías urbanas* -*Lluvia* (*Regen*, 1929), de Joris Ivens, *Manhatta* (1921), de Paul Strand y Charles Sheeler, etc.-, otros filmes han tratado de reflejar la cotidianidad urbana, a través de momentos más específicos. A este propósito, Kracauer señala el filme *La calle* (*Die strasse*, 1923), de Karl Grune, como el primero

en tomar el espacio urbano como escenario de la vida<sup>85</sup>. En el filme de Grune, un hombre de mediana edad, cansado del ambiente familiar y del hogar que comparte con su mujer, encuentra en la calle un mundo de aventuras que lo atrae y lo llama. Una tarde, decidido a huir de la rutina diaria de la que se siente prisionero, saldrá a la calle en busca de nuevas sensaciones, sin embargo, el espacio urbano le resultará abrumador. Como también señala Kracauer: “las películas de este tipo son infinitas. Si no describen la calle propiamente dicha, lo hacen con algunos de sus componentes, como los bares, estaciones ferroviarias, etc.”<sup>86</sup> indicando algunos ejemplos como son: *Fièvre* (1921), de Louis Delluc, *En rade* (1927), de Alberto Cavalcanti o *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948) y *Umberto D.* (1952), ambos de Vittorio De Sica. De los ejemplos señalados, para nuestro propósito destacamos los dos filmes de De Sica. En *Ladrón de bicicletas*, Antonio Ricci (Lamberto Maggiorani) recorre la capital italiana en busca de la única herramienta que le exigen para mantener el puesto de trabajo que tan dificultosamente acaba de conseguir: una bicicleta que, en su primer día de trabajo le han robado. En *Umberto D.*, otra injusticia social -la de un jubilado que lucha por sobrevivir con una miserable pensión- convierte la calle en espacio omnipresente que refleja la melancolía del protagonista. Y es que, como señalara Deleuze a propósito del neorrealismo, éste:

Es un cine de vidente, ya no es un cine de acción. [...] el personaje se ha transformado en una suerte de espectador. Por más que se mueva, corra y se agite, la situación en que se encuentra desborda por todas partes su capacidad motriz y le hace ver y oír lo que en derecho ya no corresponde a una respuesta o a una acción. Más que reaccionar, registra. Más que comprometerse en una acción, se abandona a una visión, perseguido por ella, o persiguiéndola él.<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> Kracauer, S. *op. cit.*, p. 104.

<sup>86</sup> *Ibíd.*

<sup>87</sup> Deleuze, G. (1986). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Comunicación, p. 13.

El neorrealismo cinematográfico y, posteriormente, la *nouvelle vague* son movimientos cinematográficos que partían de la concepción del hombre como un ser social inherente al entorno que lo rodea y determina aunque con algunas diferencias entre sí. El neorrealismo, con una importante carga ideológica y de denuncia social, buscaba mostrar condiciones sociales más auténticas y humanas ayudándose para procurar sensación de realismo, del encuadre, la forma de colocar la cámara, la improvisación, etc. Por su parte, la *nouvelle vague*, aunque despojado de los tintes ideológicos que teñían los filmes neorrealistas siguió la estela de los anteriores creando una visión nueva de la ciudad de París más viva y real y alejándose, así, del París de tópicos y mitos -creado por el cine de Hollywood- que reinaba en el imaginario colectivo. Es decir, la ciudad se convirtió en un receptáculo con una dimensión física y geográfica; actuaba como un actor más, reflejando las sensaciones psicológicas vividas en su interior.

Algunos autores han identificado la *nouvelle vague* también como cine *flâneur* al sostener que los filmes vienen caracterizados por personajes cuya única labor aparente es la de deambular por la ciudad<sup>88</sup>. La *nouvelle vague*, dice Deleuze:

Retoma la vía precedente: del aflojamiento de los nexos sensoriomotores (el paseo o la errancia, el vagabundeo, los acontecimientos no concernientes, etc.) al ascenso de las situaciones ópticas y sonoras. También aquí un cine de vidente reemplaza a la acción.<sup>89</sup>

Otros filmes, como son: *El globo rojo* (*Le ballon rouge*, 1956), de Albert Lamorisse, donde un niño vaga por las calles de París acompañado de un mágico globo; *Noche en la tierra* (*Night on Earth*, 1991), de Jim Jarmusch, donde el cineasta nos presenta el panorama nocturno de cinco grandes ciudades -por este orden: Los Ángeles, Nueva York, París, Roma y Helsinki-, con un taxi y las historias que acontecen en su interior como hilo conductor; *Tres romances en París* (*Les rendez-vous de Paris*, 1995),

---

<sup>88</sup> Véase: Pethó, A. (2011). "The World as a Media Maze: Sensual and Structural Gateways of Intermediality in the Cinematic image". En *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

<sup>89</sup> Deleuze, *op. cit.*, p. 22.

de Éric Rohmer, donde el relato de tres historias de amor que surgen en la ciudad de París, nos lleva a recorrer los espacios públicos donde éstos se desenvuelven; *Gente de Roma* (*Gente di Roma*, 2003), de Ettore Scola, donde breves instantes de la vida de distintos personajes nos muestran el paisaje humano pero también urbano -en tanto que los acompañamos por la ciudad- de la capital italiana, etc. son también filmes donde el paisaje urbano real y la mirada que el cineasta vierte sobre él, convierten la ciudad en algo más que el mero escenario de un relato.

Al realizar un análisis de la historia del cine a propósito de su relación con el *flâneur* -en cualquiera de las dos formas que hemos indicado-, nos encontramos con que, al contrario que en las otras disciplinas artísticas (literatura, pintura e ilustración, principalmente), el cine no contaba con una obra de referencia clara. Como hemos visto, en cuanto a la encarnación del *flâneur* o la *flâneuse* en la pantalla, las obras señaladas presentan personajes que comparten alguna cualidad con este tipo social pero finalmente no resultan una encarnación de aquel, sino más bien una aproximación a la figura: un esbozo de *flâneur*. Por otro lado, en cuanto a la interpretación del punto de vista utilizado -entendida la cámara como instrumento de *flânerie* y, por extensión, el cineasta como *flâneur*-, las *sinfonías urbanas* y demás filmes dados a reflejar la cotidianidad del espacio urbano encuentran en el papel que la ciudad juega en ellas la razón principal para establecer relaciones entre el registro visual de la cámara y la mirada del *flâneur* pero en ningún caso, son un reflejo claro de la actividad, propiamente dicha, del cineasta como tal tipo social.

No obstante, hace relativamente poco tiempo que han aparecido, en el panorama cinematográfico español, varias obras que, a nuestro juicio, vienen a cubrir ese vacío referencial en el cine. Estas obras son, en orden cronológico: *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007), *En la ciudad de Sylvia* (2007), *Guest* (2010) y *Correspondencia Jonas Mekas*- J.L. Guerin (2011), todas ellas del cineasta barcelonés José Luis Guerin. Pero ¿De qué modo se manifiesta la *flânerie* en cada uno de los filmes? y, por otro lado, y en tanto que figura inherente al espacio urbano ¿Qué papel juega el *flâneur* en la construcción del espacio urbano de dichos filmes?

Trataremos de dar respuesta a estas preguntas en las páginas que siguen, apoyándonos para ello en las nociones teóricas, a propósito del *flâneur*, que aquí hemos asentado como base.

**5. MODOS DE PRESENCIA DEL *FLÂNEUR* EN EL  
CINE DE GUERIN.**



## 5. MODOS DE PRESENCIA DEL *FLÂNEUR* EN EL CINE DE GUERIN.

### 5.1. A modo de introducción.

Como señalábamos en la introducción, los filmes que conforman el cuerpo de estudio de este trabajo de investigación son, por orden cronológico: *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007), *En la ciudad de Sylvia* (2007), *Guest* (2010) y *Correspondencia Jonas Mekas- J. L. Guerin* -concretamente las Cartas nº 1 y nº 4 a Jonas Mekas-.

Los filmes *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* y *En la ciudad de Sylvia* forman parte de un tríptico cinematográfico que gira en torno al encuentro entre un *flâneur* y una fugitiva, en orden cronológico: *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007), *En la ciudad de Sylvia* (2007) y *Las mujeres que no conocemos* (2007). La primera obra del tríptico es un fotomontaje secuencial, la segunda un filme al estilo convencional y la tercera una videoinstalación producida con motivo de la 52a Bienal de Venecia 2007. De las obras que conforman el tríptico, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* va a resultar la más explicativa por lo que el cineasta barcelonés aconseja su visionado en segundo lugar, después de *En la ciudad de Sylvia* que, precisamente, va a resultar de gran interés por el trabajo de vaciado que Guerin lleva a cabo en ella.

En una entrevista realizada para Cahiers du cinéma España, a propósito de su filme *En la ciudad de Sylvia*, el cineasta barcelonés dice que su objetivo en este filme ha

sido hacer una película más depurada y “vacuada” donde, en ese proceso, el rasgo más ambicioso es el que afecta al personaje central: “Mi objetivo es que el personaje sea lo que ve: nada más”<sup>90</sup>. Efectivamente nos encontramos en el filme con un personaje “vaciado” que se va configurando mediante aquello que mira y ve en un trabajo de registro y proceso. La visión del personaje, constituida por una mirada general pero también fragmentaria, será unas veces estática, otras, una mirada móvil. El protagonista, además, callejeará por la ciudad siguiendo los pasos de Pilar López de Ayala en quien creará reconocer a una chica (Sylvie) que conoció hace seis años en esa misma ciudad pero también callejeará sin rumbo aparente, mientras mantiene una observación atenta y minuciosa recreándose en los pequeños detalles. Esta mirada será, además, interpretativa pues lo veremos recoger notas de cuanto llama su atención. Así, estos y otros rasgos, unidos a la primacía de la observación sobre la interacción entre las características que van a definir al personaje, van a concluir con el reconocimiento del *flâneur* en el protagonista de esta obra cinematográfica.

Por otra parte, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* también resulta de interés para nuestro estudio pues, en tanto que fotomontaje secuencial realizado en su mayor parte a partir de las fotografías que Guerin fue tomando durante sus viajes, el cineasta barcelonés se sitúa en él como fotógrafo, siendo a través de su actividad con la cámara fotográfica que va a identificarse como un *flâneur*.

Posteriormente, en 2010, Guerin presentó su largometraje titulado *Guest* (*Invitado*). El título del filme hace referencia al estatuto del director durante su realización por cuanto se trata de un diario de registros realizados con una pequeña cámara doméstica, entre septiembre de 2007 y septiembre de 2008, aprovechando los viajes promocionales del trabajo previo del director, *En la ciudad de Sylvia*.

Durante dos años, Guerin se propuso aceptar sin condiciones todas las invitaciones a festivales de cine que recibiera por su filme anterior, por lo que *Guest* es el resultado de un periplo por un total de 45 ciudades, siendo Venecia la ciudad que abre y cierra el filme –primero con la presentación de *En la ciudad de Sylvia* al Festival de

---

<sup>90</sup> Losilla, C., Lucas, G. de y Quintana, A. (2007). “Sobre esbozos y costumbres”, *Cahiers du Cinéma España*, septiembre de 2007, nº4, Madrid, p. 25.

Cine de esta ciudad en 2007, y un año más tarde con la participación del director, como jurado, en este certamen-. Así, *Guest* va a resultar la historia de un explorador invisible, un viajero que va a indagar allí donde el cine sea posible, esto es precisamente fuera de los Festivales de Cine, en su periferia. Es la historia de un *flâneur* que sale al encuentro con lo desconocido, sin un itinerario cerrado de viaje. Las ciudades de destino le vienen dadas por las invitaciones recibidas –ese va a ser su pacto con el azar- y en ellas, como el *flâneur*, sale a callejear sin una idea predeterminada, con la esperanza de que algo suceda, esto es a la búsqueda de una revelación. Los paseos por esas ciudades desconocidas irán moldeando simultáneamente un filme que no se revelará al propio cineasta hasta que un conjunto de encuentros fortuitos le permiten descubrir una estructura capaz de explicar su motivo. Y es que, más allá del acopio de notas a partir de las cuales pudieran surgir futuros trabajos –catálogo de pequeñas películas imaginadas-, *Guest* no es sino la manifestación de una relación, la del cineasta –la del artista- con el entorno, el espacio urbano, y la interpretación que éste hace del mismo.

En *Guest* la cámara se convierte en un elemento transitorio, de vivencia efímera, que lejos de meditar el espacio que habita tan fugazmente, va a reaccionar instintivamente a él mientras lo recorre. La cámara es condenada a la deambulación por distintos emplazamientos planetarios. De este modo, *Guest* constituye el punto de vista de alguien que pasa efímeramente por muchas ciudades e intenta convertir su paso por ellas en testimonio y huella de una forma de transitar el espacio urbano.

Por último, *Correspondencia Jonas Mekas- J. L. Guerin*, resulta de interés para nuestro trabajo por cuanto se trata de un proyecto de intercambio de cartas filmicas entre cineastas que pretende crear no una conversación entre ambos sino entre sus filmografías. De la correspondencia filmica mantenida entre el cineasta lituano y el cineasta barcelonés, resultan de interés para nuestro estudio *Carta a Jonas Mekas n° 1* y *Carta a Jonas Mekas n° 4* y ello porque Guerin reflexiona en ambas sobre su forma de escritura filmica, explica los orígenes de *Guest* y vuelve sobre algunas formas cinematográficas presentes en dicho filme para reescribirlas; todo ello a la vez que consolida la práctica que venía desarrollando en su filme anterior como *flâneur*.

Aunque todos ellos se encuentran vinculados a la figura del *flâneur* en algún modo, la forma en que la *flânerie* va a manifestarse va a diferir en cada uno de ellos resultando unas formas más claras o evidentes que otras. Así y, aunque hasta ahora hemos citado los filmes de estudio en orden cronológico, no será éste el orden que sigamos para su análisis sino aquel que a nuestro juicio favorece su comprensión. Con este propósito, atenderemos en primer lugar al estudio del filme *En la ciudad de Sylvia* por identificar en él, al protagonista con la figura del *flâneur* -a nuestro parecer la forma más evidente de manifestación de la *flânerie* por cuanto se trata de su representación visual en la pantalla-; en segundo y tercer lugar, nos encargaremos del análisis de *Guest* y *Correspondencia Jonas Mekas*- J.L. Guerin, respectivamente, pues aunque en ambos Guerin va a identificarse como *flâneur*, como decimos, *Carta a Jonas Mekas n° 1* y *Carta a Jonas Mekas n° 4* vienen a arrojar luz sobre la anterior; por último, nos ocuparemos del estudio del filme *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, un filme muy especial ya que se trata de un fotomontaje secuencial, siendo como fotógrafo que Guerin se va a identificar como un *flâneur*.

## **5.2. *En la ciudad de Sylvia* (2007)<sup>91</sup>: la ciudad del flâneur.**

### 5.2.1. La fotografía, o su ausencia, aliada de José Luis Guerin.

En el momento de abordar una obra cinematográfica en torno al encuentro de una persona, podemos plantearnos dos opciones en lo que respecta al personaje objeto de la búsqueda. Esto es que se muestre al espectador una imagen, o no, de dicha persona. En *En la ciudad de Sylvia*, José Luis Guerin opta por no mostrarnos una imagen de Sylvia con el propósito de que el espectador participe más activamente en su búsqueda. La ausencia de una imagen fotográfica de Sylvia libera al espectador de la búsqueda del parecido pero por otro lo condena a una observación sin descanso temeroso por la pérdida de cualquier pista que pudiera ayudarle a dar caza a esa imagen desconocida. Con ello, Guerin pone de manifiesto la característica principal de la fotografía, esto es la realidad o verdad interior que se revela de la foto por su propio artificio y, más expresamente, por la concepción social que se desprendió de la misma desde su origen, ya que en su ausencia la imagen ideal abre paso a un sinfín de imágenes que se sucederán ante el espectador como fugaces figuraciones. Por otro lado también invita con ello a reflexionar sobre la fantasmagoría pues esa ausencia de imagen fotográfica dota a Sylvia de un plus de vida al liberarla del “sólo-una-vez” que tan ligado está al instante del acto fotográfico. Lo captado por la cámara no volverá a existir más que en la fotografía, es una forma de muerte del espíritu, una imagen fantasmagórica.

Reivindica así, como ya lo hiciera Roland Barthes en *La cámara lúcida*, la fotografía como tesoro pudiendo ser razón de la ausencia de imagen fotográfica de Sylvia que el cineasta barcelonés se haya contagiado del temor de Barthes a mostrar una fotografía por la insatisfacción que a su juicio produce el parecido. Una imagen de ella

---

<sup>91</sup> La ficha técnica y artística de la película figura en el Apéndice 4.2.

podría no reflejar su verdadero yo...podría inducir a error al espectador en la percepción que éste tuviera de ella a través de su fotografía.

Así, explica Roland Barthes:

Bajo una apariencia común (es lo primero que se dice de un retrato), esta analogía imaginaria está llena de extravagancia: X me muestra la foto de un amigo suyo de quien me ha hablado y que yo no he visto jamás; y, sin embargo, me digo a mi mismo (no sé por qué): «Estoy seguro de que Sylvain no es así». En el fondo, una foto se parece a cualquiera excepto a aquel a quien representa. Pues el parecido remite a la identidad del sujeto, lo cual es irrisorio, puramente civil, incluso penal [...]. El parecido me deja insatisfecho y algo así como escéptico (es la misma triste decepción que experimento ante las fotos corrientes de mi madre; mientras que la única foto que me haya producido el deslumbramiento de su verdad es precisamente una foto perdida, lejana, que no se le parece, la de una niña que nunca conocí).<sup>92</sup>

Aprovechamos aquí, además, para poner de relieve la curiosa similitud entre el nombre utilizado por Barthes en su ejemplo, “Sylvain” -forma masculina de “Sylvie” en francés-, y el nombre elegido por el cineasta barcelonés para la mujer anhelada: “Sylvia”. Pero permítasenos, además, detenernos un instante pues tampoco es “Sylvia”, como señala el título, el nombre de la mujer anhelada por el enamorado sino “Sylvie”, como oiremos decir a Xavier Lafitte en varias ocasiones. La diferencia entre el nombre que reza en el título y el de la mujer fugitiva cuya búsqueda se relata en el filme, no sabemos a qué atiende<sup>93</sup>, sin embargo, que la mujer anhelada por el enamorado se llame “Sylvie” no parece casual. *Sylvie* (1853), es el título de una obra de Gérard de Nerval -

---

<sup>92</sup> Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación, pp. 175-176.

<sup>93</sup> Pues tampoco es “Sylvia” la traducción al español de “Sylvie”. En español sería “Silvia”, siendo “Sylvia” su traducción al holandés.

seudónimo literario del poeta, ensayista y traductor francés Gérard Labrunie- con que la obra de Guerin resulta guardar algunas relaciones.

La primera confluencia entre estas dos obras es que en ambas el relato se inicia con un fenómeno de memoria. En el filme de José Luis Guerin, el protagonista (Xavier Lafitte) vuelve a la ciudad de Estrasburgo a buscar a una mujer con la que tuvo un encuentro seis años antes. Su único deseo será materializar esa mujer una vez más, así como la relación que vivió con ella. Para ello, el personaje hará uso de sus recuerdos -su memoria individual-, indagando en las huellas que, de su presencia, pudieran quedar en el paisaje urbano y humano de esa ciudad. Por su parte, *Sylvie* trata la búsqueda del ideal femenino, de la melancolía producida por el recuerdo del primer amor de juventud, la entrega personal al amor platónico, la aparición espectral del amor perdido. Además de tratarse ambos casos de relatos que se inician por un fenómeno de memoria -rememoración-, van a confluir también en la historia relatada al tratar ambos la búsqueda de un amor inalcanzable. En la obra de Nerval, el resultado de la búsqueda de Sylvie viene anticipado ya desde el comienzo del relato cuando un amigo del narrador (en el relato, el enamorado), habiéndose percatado de que éste acude con frecuencia al mismo teatro, y que quizás se deba a su interés por alguna actriz, le pregunta sobre sus intereses amorosos, a lo que aquel responde: “Es una imagen lo que persigo, nada más”<sup>94</sup>. Pero estas palabras bien podrían pertenecer al enamorado del filme de Guerin pues también en esta ocasión la búsqueda de la mujer anhelada va a resultar sólo la búsqueda de una imagen. En el filme del cineasta barcelonés, los cuerpos de las mujeres no son más que el soporte de una ilusión, de un deseo, quedando esto patente en el filme durante el tercer día cuando a través de los ventanales de una cafetería, Lafitte cree ver a la chica con la que tuvo un desencuentro el día anterior -Pilar López de Ayala- y, aún a sabiendas de que no es Sylvia, sale tras ella (Fs 9 y 10). Pareciera entonces condenado a perseguir una imagen que siempre se le escapa pues, tampoco en esa ocasión será la chica deseada (Fs 11 y 12).

---

<sup>94</sup> Nerval, G. de (2002). *Sylvie*. Barcelona: Acantilado, p. 11.



Hacia el final del relato de Nerval, dice el narrador: “La sonrisa ateniense de Sylvie ilumina sus facciones hechizadas. Yo pienso: «Tal vez ahí estaba la felicidad; sin embargo...»”<sup>95</sup>, es decir, Nerval apunta como posible territorio de la felicidad, el rostro de la mujer amada, siendo también en los rostros de las mujeres -en sus expresiones, gestos, etc.- donde Xavier Lafitte buscará la felicidad del ayer, esto es a Sylvia.

Por otro lado, en la obra de Nerval encontramos referencias a otros modelos literarios de mujeres amadas e inalcanzadas a los que también Guerin hará referencia. Estos modelos literarios son: en primer lugar, la *Divina Comedia* (*Commedia*, 1304-1321) y la *Vida nueva* (*Vita nuova*, 1292-1293), de Dante Alighieri y, en segundo lugar, la obra *Las desventuras del joven Werther* (*Die leiden des jungen Werthers*, 1774), de Goethe. Las referencias a estos relatos en *Sylvie*, tendrán lugar a través de la comparación de algunos de los personajes de la obra de Nerval con los personajes de aquellas: en *Sylvie*, “Adrienne” es comparada con la Beatriz de Dante por guardar, según señala el narrador, cierto parecido con aquella. Asimismo, el personaje de

---

<sup>95</sup> Nerval, G. de. *op. cit.*, p. 77.



“Sylvie”, así como el narrador -que no tiene nombre en el relato y al que en ocasiones se refieren como “parisino”-, se llaman entre sí “Lolotte”<sup>96</sup> y “Werther”, respectivamente, también por encontrarse parecido con aquellos, como se señala en el relato. Además, Guerin hará referencia a otros modelos literarios de mujer amada e inalcanzada como son la “Laura” de Petrarca, que según las referencias culturales del espectador acudirá a su imaginario tras la lectura en la pared del grafiti «Laure je t’aime» y el relato inédito *La visión*, de Miguel Marías que como veremos será utilizado por el cineasta barcelonés -junto con los demás relatos que hemos señalado- para la construcción del filme *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*. A diferencia de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, en el filme *En la ciudad de Sylvia*, la referencia a estos relatos es muy sutil, siendo tanto así que podemos decir que es más algo que se “respira” en la atmósfera del filme, que una referencia explícita. Esto es así, por ejemplo, con *Las desventuras del joven Werther*, relato que puede acudir a nuestro imaginario ya al inicio del filme, a través del aspecto del protagonista que, en la habitación del hostel en que se hospeda, se nos presenta descalzo, sentado casi inmóvil sobre la cama, en actitud ensimismada -como absorto- y ataviado con un chaleco y un clásico cuaderno de notas (F13), que bastan para revelar un imaginario romántico -en el sentido propio del romanticismo- que posteriormente, a medida que avanza el filme, podremos comprobar. No obstante, como ha señalado Guerin, su propósito ha sido que los referentes culturales de cada espectador sean los que operen en la configuración del personaje, por lo que bien podrían hacerse otras lecturas.



---

<sup>96</sup> En la traducción de Luis María Todó para la edición de Acantilado, el nombre aparece como “Lolotte”. No sabemos si se debe a una modificación del nombre producida por el propio Gérard de Nerval al escribir su relato, si se trata de un error de traducción o se debe a un error de imprenta; en cualquier caso, la referencia a la “Lotte” de *Las desventuras del joven Werther* es inequívoca y así lo entendemos.

Continuando nuestra reflexión a propósito de la decisión de Guerin de no mostrar al espectador una imagen de Sylvia, cabe también señalar que un retrato de ella no significaría lo mismo para el espectador que para el protagonista (Xavier Lafitte). Para el espectador, en la imagen, Sylvia estaría desprovista del aditamento de características que la singularizan a los ojos del enamorado convirtiéndola para el extraño en la fotografía de una mujer cualquiera. También se refirió a esta cuestión Roland Barthes cuando explicaba que la *Foto del Invernadero* sólo existía para sí, al sostener que para los demás sólo supondría una de las mil manifestaciones de lo «cualquiera».

Sea por una u otra razón, o acaso por ninguna de las dos, la ausencia de imagen fotográfica de Sylvia desemboca en una invitación por parte del director barcelonés a renunciar a una visión tamizada y discriminadora para ocupar el ‘ojo objetivo’ de la cámara, pues para el espectador Sylvia se encuentra en todas las mujeres que no conoce.

El protagonista buscará a una mujer de quien sólo guarda imagen en su memoria. Una imagen-recuerdo con la que intenta encontrar parecido entre las mujeres que le rodean. Por tanto, la ausencia de un retrato de Sylvia va a ser la base sobre la que el cineasta barcelonés va a sustentar este filme cuyo relato narra la búsqueda de una mujer. La ausencia de una imagen de Sylvia va a determinar la actividad observadora del protagonista –también la del espectador que es invitado a participar activamente en ella- por lo que va a resultar fundamental para este filme.

### 5.2.2. El *flâneur* como observador.

El rasgo inherente al *flâneur* es la observación. Aunque son varias las características que acompañarán a este rasgo, pues la observación por sí sola podría dar lugar a otros muchos tipos que nada o muy poco tienen que ver con el *flâneur* (*badaud*, *vago*, *voyeur*, *Eckensteher*...), por mucho que este sea sin duda el rasgo primero a partir del cual puede construirse esta figura. Así, José Luis Guerin comienza subrayando esta

cualidad en el personaje protagonista del filme abocando al espectador a participar activamente en ella. La actividad observadora del protagonista comenzará en la terraza de un café. La elección de este lugar no puede considerarse casual sino que responde a lo que es casi una tradición, pues son numerosos los artistas que han situado a un personaje “observador” (protagonista o no de la obra en cuestión) en la terraza de un café. A propósito de este lugar, Walter Benjamin escribió:

Las calles son viviendas del colectivo [...]. Para este colectivo, los brillantes carteles esmaltados de los comercios son tanto mejor adorno mural que los cuadros al óleo del salón para el burgués, los muros con el “Prohibido fijar carteles” son su escritorio, los quioscos de prensa sus bibliotecas. Los buzones sus bronce, los bancos sus muebles de dormitorio, y la terraza (del) café el mirador desde donde contempla sus enseres domésticos.<sup>97</sup>

En la terraza del café el protagonista se hallará con la mirada sumida en la multitud que le rodea mientras el espectador vagabundea por la pantalla abriéndose paso entre los clientes del café. En esta escena el espectador ocupará dos posiciones como observador. La primera de ellas será una posición externa al protagonista (F14) mientras que la segunda vendrá a sincretizar la mirada de ambos. Para que esto último ocurra, José Luis Guerin invita al espectador, a instantes, a ocupar una silla en la terraza del café, la de Xavier Lafitte, para que desde ahí participe activamente de su visión (F15).



---

<sup>97</sup> Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Ediciones Akal, p. 458.

Esta visión estará compuesta por el todo pero hará hincapié en las partes pues su mirada es la del ‘ojo objetivo’ pero también la de un caleidoscopio<sup>98</sup>. Veremos como el protagonista recoge notas, dibuja impresiones...no sabemos para qué, con qué objetivo, ni si es en algún modo artista, siendo este otro de los objetivos que Guerin confesó plantearse cuando construía al personaje.

Entonces, en esa actitud del protagonista, irrumpe el *flâneur*. Nos encontramos en el escenario perfecto, aquel espacio pequeño -la terraza del café- en el que la indiferencia de unas personas por las otras se ve más acentuadamente. El aislamiento insensible de cada individuo en sus intereses personales se pone de manifiesto en este pequeño espacio. José Luis Guerin condensa así las características de la multitud y se las muestra al espectador a través de unos pocos. Xavier Lafitte se introduce en el espacio como *flâneur* “al llenar su propia cavidad, la que sus intereses crearon en él, con los prestados e imaginados de los extraños”<sup>99</sup> o, dicho de otro modo, en palabras de Charles Baudelaire respecto de *El hombre de la multitud* de Edgar Allan Poe: “Tras los ventanales de un café, un convaleciente que se deleita contemplando la muchedumbre se une a través del pensamiento a todos los pensamientos que se agitan a su alrededor.”<sup>100</sup>

José Luis Guerin lleva así, tanto al protagonista como a los espectadores, al encuentro con el poeta<sup>101</sup> del que hablaba Baudelaire. Por un instante Xavier Lafitte es a la vez él mismo y cada uno de los personajes de la terraza cuyas formas, gestos, etc.

---

<sup>98</sup> Utilizamos la palabra “caleidoscopio”, con el mismo sentido que Baudelaire: «El amante de la vida universal entra en la muchedumbre como en una inmersa reserva de electricidad. También se le puede comparar a un espejo tan inmenso con la propia muchedumbre; a un caleidoscopio dotado de conciencia que, con cada movimiento, representa la vida múltiple y la gracia huidiza de todos los elementos de la vida. Es un yo que nunca se sacia del no-yo». Baudelaire, C. (2008). *El pintor de la vida moderna*. España: Bilingües de base, p. 81.

<sup>99</sup> Benjamin, W. (2001). “El «flâneur»”. En *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. España: Taurus, p. 74.

<sup>100</sup> Baudelaire, C. *op. cit.*, p. 81.

<sup>101</sup> Dice Baudelaire: “El poeta goza del privilegio de poder ser, a su antojo, él mismo y otro. Al modo de esas almas errantes en búsqueda de un cuerpo, el poeta entra, cuando bien le parece, en la persona de cada cual. Para él, sólo para él, todo está libre; y si algunos puestos parecen estarle negados, ello es debido a que, en su apreciación, no merecen ser frecuentados”. Baudelaire, C. (2014). “Las muchedumbres”. En *El esplín de París (pequeños poemas en prosa)*. Madrid: Alianza editorial, p. 64.

apelan su atención. Pero también será así para el espectador que, desde su posición de observador, se encuentra en el centro del espectáculo social, ajeno a él, pero a su vez totalmente inmerso. El protagonista observa todo lo que le rodea como si de un niño se tratase. Se detiene en los detalles más triviales permitiendo a su vez que sean redescubiertos por el espectador, pues el hombre ocupado mira sin ver y el ocioso ve sin mirar pero Guerin nos da el tiempo para ambas cosas -como hace el *flâneur*-, ese ha sido su propósito según ha explicado:

Lo que más me interesa son esos detalles ínfimos pero que, capturados por el cine, revelan una cualidad superior para así poder poner limpiamente al espectador en relación con eso. Yo estoy muy preocupado y me pregunto cómo se puede hacer una película ahora que todo el mundo ve tantísimas imágenes en televisión, ahora que hay tan poco tiempo para relacionarse con las imágenes, para pensar en ellas. He creído que en esta película tenía que eliminar casi todo y reemplazar las narraciones por un gran énfasis en el matiz, en el detalle. Ése ha sido mi propósito.<sup>102</sup>

El espectador es, por tanto, incitado a abandonar la contemplación pasiva y dirigida a la que el cine le tiene acostumbrado para tomar parte activa de la observación y la búsqueda, descubriendo con ello detalles que de otro modo pasarían inadvertidos y que, además, a través del cine, adquieren un valor especial. Así, el espectador será inducido en su observación a un cambio similar al que experimenta el personaje observador del relato *El hombre de la multitud*, de Edgar Allan Poe:

Al principio, mis observaciones tomaron un giro abstracto y general. Miraba a los viandantes en masa y pensaba en ellos desde el punto de vista de su relación colectiva. Pronto, sin embargo, pasé a los detalles,

---

<sup>102</sup> García, R. (2007): “Profeta en Venecia”, Diario *El País*, 27 de Julio de 2007. Disponible en: [[http://elpais.com/diario/2007/07/27/revistaverano/1185487201\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/07/27/revistaverano/1185487201_850215.html)](enlace activo a fecha: 9/09/2014).

examinando con minucioso interés las innumerables variedades de figuras, vestimentas, apariencias, actitudes, rostros y expresiones.<sup>103</sup>

### 5.2.3. El *flâneur*, un curioso.

Como habíamos comenzado diciendo, no será la observación el único rasgo que define al *flâneur*. Otra de las características que lo determinan es la curiosidad. La observación de la multitud que el protagonista lleva a cabo en la terraza del café se verá interrumpida al descubrir en el interior del mismo, a través del cristal, una fisonomía que en algún modo le ha fascinado (F16). El espectador, rápidamente, se da cuenta de que algo ha cambiado para el protagonista ahora cautivado por esa fisonomía de mujer. La multitud que antes le rodeaba y cuyos gestos y detalles absorbían su atención pierde todo interés hasta el punto de que el protagonista decidirá precipitarse en una persecución tras la mujer cuando ella abandona el café (F17).



Toda esta escena de la terraza del café y la persecución de la mujer nos trae a la memoria un fragmento del relato *El hombre de la multitud*, de E.A. Poe, en el que el escritor estadounidense narra:

---

<sup>103</sup> Poe, E. A. (2000). “El hombre de la multitud”. En *Cuentos, I*. Madrid: Alianza Editorial, p. 252.

Pegada la frente a los cristales, ocupábame en observar la multitud, cuando de pronto se me hizo visible un rostro (el de un anciano decrepito de unos sesenta y cinco o setenta años) que detuvo y absorbió al punto toda mi atención, a causa de la absoluta singularidad de su expresión. [...] Nacía en mí un ardiente deseo de no perder de vista a aquel hombre, de saber más sobre él. Poniéndome rápidamente el abrigo y tomando sombrero y bastón, salí a la calle y me abrí paso entre la multitud en la dirección que le había visto tomar, pues ya había desaparecido. Después de algunas dificultades terminé por verlo otra vez; acercándome, lo seguí de cerca, aunque cautelosamente, a fin de no llamar su atención.<sup>104</sup>

Y con el que pueden establecerse algunas relaciones (el lugar de observación, la curiosidad como elemento precursor del resto del relato y el modo en que la persecución tiene lugar) a excepción del personaje que despierta la curiosidad del observador que nada tiene que ver con *elle* (Pilar López de Ayala). Así descubrimos en el protagonista una curiosidad encantadora, un deseo de saber sobre esa mujer... confirmar que es quien ha creído reconocer en ella y, en el caso, propiciar un nuevo encuentro entre ambos. Así será conducido sin objeciones a un recorrido por la ciudad de Estrasburgo. Tal y como apuntaba Baudelaire al respecto del *flâneur*: “Al final se precipita a través de la muchedumbre en busca de un desconocido cuya fisionomía, que ha vislumbrado, le ha fascinado en un abrir y cerrar de ojos. ¡La curiosidad se ha convertido en una pasión fatal, irresistible!”<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> Poe, E. A. *op. cit.*, pp. 256-257.

<sup>105</sup> Baudelaire, C., *El pintor de la vida moderna*, *op. cit.*, p. 81.

#### 5.2.4. Una forma propia de moverse.

Una vez el protagonista emprende la persecución y, por tanto, el recorrido por la ciudad volvemos a encontrar otra de las características que definen al *flâneur*, esto es el modo en que se mueve.

Es necesario aquí detenerse y aclarar esta cuestión en torno al *flâneur*, aquel paseante filosófico característico del París del siglo XIX, los pasajes, las lámparas de gas y la moda de los paseos a ritmo de tortuga. Un *tipo social* que se mueve según un callejeo no planificado, una trayectoria caracterizada por el azar, un deambular por la ciudad con paso lento y cauteloso y cuya máxima es permanecer incógnito en lo que se refiere a su actividad observadora y analítica -no invisible en términos de vestimenta-. Pero que, en el ensayo sobre *El pintor de la vida moderna* de Charles Baudelaire, es también reconocido en el narrador del relato *El hombre de la multitud* de E.A. Poe, escribiendo al respecto de este personaje del relato:

La muchedumbre es su territorio, como el aire es el del pájaro, y el agua el del pez. Su pasión y profesión consiste en *abrazar la muchedumbre*. Para el perfecto *flâneur*, para el observador apasionado, es un gran placer domiciliarse en la muchedumbre, en el oleaje, en el movimiento, en lo fugaz y el infinito.<sup>106</sup>

En el relato *El hombre de la multitud* de E.A. Poe quedará fijo para siempre una forma diferenciada de este tipo social y así lo reconoció Baudelaire. El modelo de *flâneur* que se desprende de este relato no atenderá a un paso lento y cauteloso, ni su trayectoria vendrá caracterizada por el azar, sino que ambas cosas vendrán marcadas por la persona tras la cual se precipita y recorre la ciudad.

En el filme *En la ciudad de Sylvia* van a aparecer reflejados ambos modelos de *flâneur*, siendo el *flâneur* de Poe, el observador apasionado y perseguidor, el que quedará reflejado en la escena de la persecución. Xavier Lafitte emprenderá una

---

<sup>106</sup> Baudelaire, C. *El pintor de la vida moderna*, op. cit., pp. 85-87.



persecución a través de calles y bocacalles que, cortándose las unas con las otras, terminarán por construir un laberinto, aquel al que Walter Benjamin hiciera referencia al hablar acerca del modo de moverse del *flâneur* en una ciudad que no es la suya, una ciudad extranjera, y el modo en que el espacio se le insinúa en ella.

Durante la persecución, el protagonista no atiende al camino recorrido, no teme perderse o acaso acabar en algún lugar retirado, su único objetivo es saciar la curiosidad que ha despertado en él esa mujer del café -saber si, como cree, es Sylvia-. El *flâneur* torna detective. Aunque en el filme haya desaparecido cualquier rastro de crimen, lo que permanece de él es su armazón: el perseguidor, la multitud y el desconocido. El protagonista emprende la persecución guardando cierta distancia con Pilar López de Ayala (F18) pero cuando esa distancia se ajusta y su actividad detectivesca parece estar en riesgo de ser descubierta, éste intentará despistarla con alguna argucia. Por otro lado, la actividad detectivesca combina muy bien con el *flâneur* pues justifica y legitima de algún modo sus paseos. Su indolencia es sólo aparente pues, tras ella, se oculta una vigilancia constante que no pierde de vista al malhechor.



#### 5.2.5. El espacio que rodea al *flâneur* de José Luis Guerin.

En el filme *En la ciudad de Sylvia* Guerin construye una ciudad a la medida del protagonista, la ciudad del *flâneur*. Es decir, construye el espacio en base a las necesidades emocionales del enamorado. Los elementos que definen la ciudad como tal son los mismos que el espectador podría encontrar en cualquier otro lugar. La ciudad no nos habla de ella, de su historia, sus edificios, sus gentes...Ni siquiera el texto «Laure, je t'aime» que leeremos repetidas veces en las paredes que conforman el laberinto de calles (Fs 19-22) es otra cosa que el reflejo del estado emocional del protagonista.



El protagonista se ha apropiado de la ciudad, es la ciudad del *flâneur*, la ciudad privatizada por su mirada. Descubriremos de la ciudad sólo aquellas cosas susceptibles de ayudarlo a materializar su deseo, esto es recuperar lo perdido hace seis años, materializar a Sylvia y revivir un tiempo ya desvanecido. En la ciudad del *flâneur* “El espacio urbano queda transcendido a noción de ciudad semiótica. La ciudad como un

espacio para ser leído, convertido el cuerpo en instrumento perceptivo”<sup>107</sup> sólo que en esta ocasión la lectura que el protagonista realiza de la ciudad se verá fuertemente influenciada por su deseo -topografía del amor- y en su lectura conseguirá construir una ciudad utópica de reencuentro entre su yo masculino y la mujer por él anhelada. Es la ciudad de Sylvia pero, ante todo, es la ciudad del *flâneur*.

Por otro lado, en todo ese proceso de privatización de la ciudad, también Sylvia pierde su individualidad pues esta no existe sino como deseo del protagonista. *Elle* es sólo un cuerpo, aquel donde el enamorado quiere encontrar a Sylvia. Pero en el desencuentro que tendrá lugar en el tranvía éste descubrirá que se ha equivocado, que ese no es el cuerpo ni la persona buscada y la ciudad dejará de ser una ciudad onírica como imagen formada a partir de los proyectos amorosos del protagonista. *Elle* recupera así su individualidad para nosotros a la vez que la ciudad recuperará el espacio del que el enamorado la había desposeído.

Por otro lado, el tranvía, un elemento tecnológico que circula ajeno a todo lo que acontece en la ciudad, nos permitirá ampliar la visión de la misma hasta el momento reducida a ese laberinto de calles más o menos céntricas. El protagonista abandonará su actividad de vigilancia, desapareciendo con ello el *flâneur* con rasgos de hombre lobo. Xavier Lafitte se dejará llevar, en el tranvía, al ritmo de la máquina, mirando a través de sus ventanas porciones del paisaje que se presentan ante su retina como fugaces fotogramas del azar (Fs 23 y 24). La ciudad se abre ante él explotando en toda su variedad. Para el espectador “La ciudad y sus habitantes son comprendidos en la complejidad de sus vidas. Lo privado del pintor y lo público de Estrasburgo se tornan en dos esferas comunicadas, pero no indiferenciadas como lo fueron anteriormente.”<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> Garrido Muñoz, M. (2007). “Erotología de los sentidos: el *flâneur* y la embriaguez de la calle”, *Revista de Filología Románica*, Anejo V. Disponible en: [<http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/viewFile/RFRM0707330177A/9710>] (enlace activo a fecha: 15/03/2015).

<sup>108</sup> Aguado, T. (2011). “Anatomía de una gestualidad urbana en José Luis Guerin: de En construcción y Unas fotos en la ciudad de Silvia a En la ciudad de Sylvia”. En Cornejo, R. y Villamandos, A. (Eds.). *Un Hispanismo para el siglo XXI. Ensayos de crítica cultural*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, p. 150.



#### 5.2.6. Más cerca de la utopía del *flâneur*: La parada del tranvía.

El tercer día que transcurre en el filme traerá consigo el reflejo, en el protagonista, del *flâneur* de Baudelaire. En esta nueva etapa de observación del protagonista es importante subrayar la elección, por parte del cineasta barcelonés, de la parada de tranvía como lugar desde donde el protagonista va a llevar a cabo su actividad de *flânerie* (F25).

Podría decirse a propósito de su función que Guerin consigue así dar un paso hacia delante en la utopía del *flâneur* cuyo regocijo máximo se encontraría en la posibilidad de observar a una gran cantidad de personas desde el incógnito absoluto.



Estas dos premisas vienen a ponerse de manifiesto precisamente en este lugar ya que como lugar de “estacionamiento” para el transporte público va a constituirse como un lugar de gran concurrencia y diversidad<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> Debemos tener en cuenta que no siempre se disfrutó de una gran diversidad en este medio de transporte público sino que esto ha ido en aumento desde su aparición con un uso muy restringido hasta la actualidad en que la palabra “público” adquiere todo su significado: “El primer proyecto de ómnibus procede de Pascal, y se realizó con Luis XIV, desde luego con la significativa limitación de «que los soldados, pajes, lacayos y demás gente de librea, incluso peones y mozos de carga, no podrían entrar en las dichas carrozas.»”. Benjamin, W., *Libro de los Pasajes*, *op. cit.*, pp. 435-436.

de gentes que, además, van a detenerse aunque sea solo por unos segundos -en el mejor de los casos incluso minutos- permitiendo al *flâneur* llevar a cabo su actividad con mayor desahogo -un análisis más completo- y, por otro, va a permitirle mantenerse invisible en lo que respecta a su actividad, a los ojos de los demás ya que nadie va a cuestionarse la “espera” de alguien en un lugar habilitado para tal menester. El *flâneur* puede por fin abandonar «la esquina» donde su larga estancia levantaba sospechas y ocupar este nuevo puesto que, además, se encuentra por toda la ciudad.

Por otro lado, en este tercer día, el espectador descubrirá que la multitud es el asilo del amor del protagonista, pues será sólo en ella donde éste se le entrega. Pero también será allí, en la multitud, donde únicamente el espectador halle a Sylvia. Esto es entre las mujeres que no conoce...aquellas que pasan, y que Charles Baudelaire narró así en su soneto *À une passante* (*A una transeúnte*):

*La calle en torno a mí gritaba atronadora.*

*Alta, de luto, esbelta, mayestática pena,*

*una mujer pasó, cogiéndose la falda,*

*meciendo el dobladillo con mano fastuosa;*

*ágil y noble andaba, con sus piernas de estatua.*

*Crispado como un loco, yo bebía en sus ojos,*

*morado firmamento que un huracán incubaba,*

*el dulzor que fascina y el deleite que mata.*

*Un rayo... ¡luego noche! -Fugitiva belleza*

*cuya mirada me hizo de pronto renacer,*

*¿sólo en la eternidad he de volver a verte?*

*En otra parte, lejos, ya tarde, ¡nunca acaso!,*

*pues no sé adónde escapas e ignoras dónde voy,*

*¡tú a quien hubiese amado, tú que lo presentías!*<sup>110</sup>

Como en el soneto de Baudelaire, el amor del protagonista parece encontrarse en el «jamás», es decir, en el amor a última vista. Ese punto donde la pasión parece frustrada, donde pasa y desaparece. Un amor que vive en la multitud, allí donde el *flâneur* se entrega a una ebriedad de naturaleza sensible.

#### 5.2.7. El noctambulismo del *flâneur*.

Cuando cae la noche, el *flâneur* busca cualquier lugar donde la luz siga brillando, donde poder continuar con su actividad hasta que “en el más profundo agotamiento, en una habitación extraña que es la suya, fríamente se admite y se permite caer desmayado en sí.”<sup>111</sup>. Ese lugar, en el caso del protagonista, no será «cualquiera» sino que se dirigirá a ‘Les aviateurs’, bar donde conoció a Sylvia hace seis años, y que ahora le sirve de guarida para beber la “copa del olvido”, como la llamó Baudelaire:

Pero ha caído la tarde. Es la hora incierta y extraña en la que se cierran las cortinas del cielo, en la que las ciudades se encienden. El gas mancha el púrpura del crepúsculo. Honestos o deshonestos, cuerdos o locos, los hombres se dicen: « ¡Por fin ha terminado el día!» La gente buena y mala piensa en el placer, y cada cual corre a su lugar preferido para beber la copa del olvido. El Sr. G. se quedará hasta el final allá donde pueda brillar la luz, resonar la poesía, hormiguitar la vida, vibrar la música: allá donde una pasión pueda *posar* para sus ojos, allá donde el hombre natural y el hombre convencional se muestren con una rara

---

<sup>110</sup> Baudelaire, C., “Las muchedumbres”, *op. cit.*, p. 562.

<sup>111</sup> Schlögel, K. (2007). “El *flâneur*: forma de movimiento, forma de conocimiento”. En *En el espacio leemos el tiempo. Sobre historia de la civilización y geopolítica*. Madrid: Ediciones Siruela, p. 258.

belleza, ¿allá donde el sol ilumine los placeres fugaces del *animal depravado*!<sup>112</sup>

En el interior de ‘Les aviateurs’ nos encontraremos con el *tableau vivant*<sup>113</sup> del cuadro *Bar del Folies-Bergère* (1881-1882), de Manet (Fs 26 y 27), con el que creemos pueden establecerse algunas relaciones en torno a la figura del *flâneur*.

La obra toma su nombre de un reconocido cabaret parisino que a finales del siglo XIX y principios del XX alcanzó su máximo esplendor. El Folie-Bergère<sup>114</sup> reunía cada noche a multitud de parisinos que acudían en busca de entretenimiento. Fue el primer gran local de variedades de la época y uno de los primeros en introducir la iluminación eléctrica. Cada noche su público lo componían personas de muy distintas clases sociales -burguesía, clase trabajadora, prostitutas, etc.- que bebían y comían mientras disfrutaban del espectáculo de turno. Sin embargo, tras estos hábitos públicos, se encontraba una realidad bien distinta pues, quienes acudían a estos lugares no lo hacían por su interés en el espectáculo sino para ver y exponerse a la vista de los demás. Esto queda reflejado en este cuadro de Manet, por ejemplo, en la mujer que con unos gemelos observa a quienes le rodean y no al acróbata que, como se observa en la parte superior izquierda del cuadro se encuentra realizando su número y a quien, por otra parte, nadie parece prestar atención.

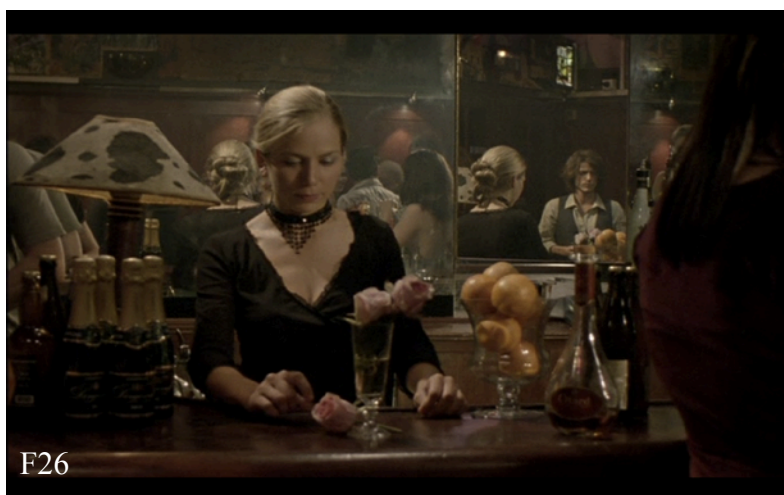
---

<sup>112</sup> Baudelaire, C., El pintor de la vida moderna, *op. cit.*, p. 89.

<sup>113</sup> “El *tableau vivant* es la representación mediante seres vivos de cuadros famosos.” Ortiz, Á. y Piqueras, M<sup>a</sup> J. (2003). *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, p. 181.

<sup>114</sup> El término “Folie”, proviene del término latino “folia” (hoja) que, en el siglo XVIII, se utilizaba para hacer referencia a una casa de campo oculta por la vegetación donde sus usuarios podían abandonarse a todo tipo de actividades u ocupaciones placenteras.





Los personajes masculinos del cuadro aparecen vestidos con la vestimenta típica del *flâneur* -sombrero de copa, levita y bastón-. De hecho, podemos extender la observación que R. Herbert hace respecto del cuadro *La música en las Tullerías* (1862), de Manet, y señalar que en *Bar del Folies-Bergère* también los representados “ocupan un espacio semejante a un escenario, apropiado a la idea de que París era un teatro en el que cada uno siempre debía adoptar un papel”<sup>115</sup> pues al encontrarse el público, como decimos, observándose entre sí, actúan como actores y actrices que se muestran interés mutuo. Como señalábamos al hablar de la relación entre el *flâneur* y la pintura o la ilustración, es típico del *flâneur* encontrar el objeto de su atención en el patio de butacas

---

<sup>115</sup> Recogido en: Cuvardic, D., *El flâneur en las prácticas culturales*, *op. cit.*, p. 209.



cuando aquel se encuentra en un teatro o, en este caso, entre las mesas del salón, y no en el escenario. Es la representación visual de la multitud como una masa anónima donde el sujeto pierde su individualidad y donde el individuo moderno, el *flâneur*, aprovechando la invisibilidad que le brinda la agitación de la masa, se abandona a la contemplación.

Pero esta obra posee otros puntos de vista, pudiendo aplicar a la misma el concepto de “heteroglosia” que Bakhtin utilizó en su *The dialogic imagination* para referirse en la literatura a la coexistencia, dentro de un único código lingüístico, de distintos tipos de discurso -discurso de los personajes, del narrador o del autor- que, a su juicio, producen un conflicto que da paso a distintas interpretaciones<sup>116</sup>. Posteriormente, este concepto se ha extrapolado y empleado por otros autores en el arte visual, señalando que sólo puede aplicarse a aquellos casos en que la materia o el sujeto en observación hayan sido abordados o considerados desde todos los puntos de vista posibles. Esto es lo que nos encontramos en *Bar del Folies-Bergère*: los distintos puntos de vista desde los que Manet nos invita a observar la escena, llegando el espectador incluso a sentirse parte de la misma si comprende la imagen del *dandy* reflejado en el espejo como un reflejo de sí mismo, pues ese reflejo proviene del espacio que nosotros ocupamos como espectadores, aquel que se sitúa entre la barra del bar y el salón. Este punto de vista podría corresponder al propio pintor pero también al espectador que, como ocurre en el filme de Guerin, viene a ocupar su posición como observador al sincretizar la mirada de ambos. En este caso, como los distintos puntos de vista que se muestran en la obra reflejan la propia identidad del pintor como *flâneur*, también nosotros estaríamos siendo *flâneurs* al ocupar su lugar.

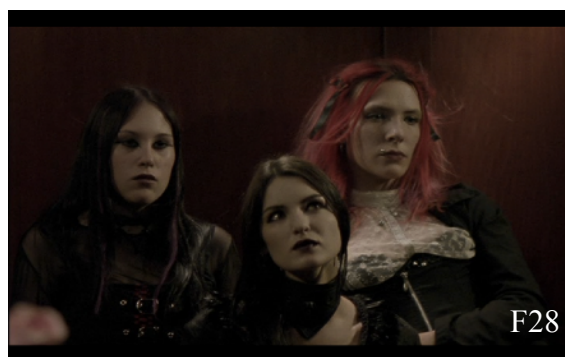
Por otro lado, encontramos algunas otras relaciones entre esta obra de Manet y el filme del cineasta barcelonés. *Bar del Folies-Bergère* logra recrear un complejo sistema de ilusión y realidad que bien puede compararse con el juego de ilusión y realidad a partir del cual se construye el filme. Manet juega con la imagen especular ofreciéndonos a través de ella -el espejo que hay tras la camarera- la ilusión de un espacio que no

---

<sup>116</sup> Véase: Bakhtin, M. M. (1981). *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press.

existe más que como reflejo, no asistimos a la contemplación del espacio en sí sino que lo hacemos a través de una imagen ilusoria. Así mismo Guerin crea una Sylvia cuya existencia yace en el recuerdo del protagonista y que se materializa en la pantalla sólo como deseo de éste. Sylvia existirá como ilusión en todas aquellas mujeres que no conocemos. Ese complejo sistema de ilusión y realidad alimenta la curiosidad del *flâneur* siempre esperanzado por encontrar en cualquier persona -cuerpo- el objeto de su deseo -Sylvia-. Nos habla de ello la música que suena en el bar<sup>117</sup> y que, al igual que el texto «Laure, je t'aime», no es sino el reflejo del estado emocional del protagonista.

Por último, es importante señalar que, tras el desencuentro en el tranvía, el protagonista va a enfrentarse a los posibles destinos de Sylvia. En el bar 'Les aviateurs' Lafitte se encuentra con una imagen siniestra de la feminidad; una mujer que en tanto siniestra y fantasmal



nos dirige directamente a la idea de la muerte (F28). Posteriormente, sentado en la parada del tranvía, se encontrará con los otros posibles destinos de Sylvia: primero los más amables, la mujer bella -ya sea soltera o con hijos (F29)-; después menos amable, el de una belleza deformada con la imagen de la mujer de rostro desfigurado (F30). En una entrevista, el cineasta barcelonés explicará que para él era muy importante incluir la idea de los destinos en la parte final del filme, esbozando también la idea de la tragedia<sup>118</sup>. En ambos casos, su exposición por parte de Guerin, resulta enfática. En el primer caso por un plano detalle y sostenido en el tiempo, del rostro de la mujer fantasmal con el que parece no solo enfrentar al protagonista, sino también al espectador (F31) y, en el segundo, a través del gesto un tanto forzado de la mujer de rostro desfigurado cuya deformación es visible ya con las gafas de sol que lleva puestas

---

<sup>117</sup> Las letras de los temas musicales figuran en el Apéndice 3.

<sup>118</sup> Losilla, C., Lucas, G. de y Quintana, A. (2007). "Sobre esbozos y costumbres", *Cahiers du Cinéma España*, septiembre de 2007, nº4, Madrid, p. 26.

*Modos de presencia del flâneur en el cine de Guerin.  
En la ciudad de Sylvia.*

y que se va a quitar, sin razón aparente, en el momento preciso en que el tranvía se interpone entre ambos (F32).



### 5.3. *Guest* (2010)<sup>119</sup>: testimonio y huella de una *flânerie*.

#### 5.3.1. José Luis Guerin se configura como *flâneur*.

Como adelantábamos en la introducción, *Guest* es el resultado de un periplo por 45 ciudades<sup>120</sup>. Según cuenta el cineasta catalán, todo empezó como una medida de protección contra la mirada depredadora de los medios cuando su filme *En la ciudad de Sylvia* (2007) –el trabajo previo del director– fue a la sección oficial del Festival de Venecia. Decidió entonces asistir cámara en mano, filmando a quienes le estaban filmando a él. Sin embargo, enseguida pensó en su estatuto de invitado, en el estatuto de alguien que no elige los lugares de destino sino que le vienen dados por las invitaciones a festivales que recibiera su último trabajo. Así, se propuso aceptar todas las invitaciones que recibiera durante un año, con una asignatura por su parte: «ver algo en cada lugar».

Lejos de conformarse con las imágenes que le proporcionaran los festivales donde acudía como invitado, decidió aprovechar la infraestructura que le ofrecían los certámenes para indagar, precisamente, fuera de aquellos, en la periferia. Es decir, se alejaba de las galas y proyecciones de los festivales donde lo esencial es la consagración del espectáculo cinematográfico para zambullirse en el espacio urbano de la ciudad donde, a su juicio, se encuentra la verdadera celebración del cine. Como cineasta, su

---

<sup>119</sup> La ficha técnica y artística de la película figura en el Apéndice 4.3.

<sup>120</sup> *Guest* es un film-viaje. Su título responde, precisamente, al estatuto de Guerin durante su realización: Invitado. Desde las primeras fantasías de Méliès el viaje ha sido un motivo recurrente en el cine, siendo así también en el cine del cineasta barcelonés quien, durante las filmaciones, asegura situarse en el punto de vista del viajero que descubre un espacio. Sus películas han surgido siempre de la experiencia de un viaje –incluso *En construcción* para cuyo rodaje, en su propia ciudad, Guerin requirió hospedarse en distintos albergues y hostales del barrio donde rodaba y situarse en una nueva perspectiva: la del viajero, al romper con su cotidianeidad–. Durante el filme veremos en varias ocasiones la famosa imagen de la cara de la luna recibiendo el impacto de un cohete espacial que Méliès creó para el cartel de su filme *Le voyage dans la lune* (*Viaje a la luna*, 1902). La presencia de esta famosa imagen viene, así, a subrayar el viaje como motivo filmico significativo en su cine.

pacto con el azar lo embarcará en un periplo por 45 ciudades, situándolo en el mundo como invitado pero no será sino el modo en que lleva a cabo su estancia en los distintos emplazamientos lo que lo determinen como personaje en este diario de registros.

Sin ideas predeterminadas pero con una predisposición al encuentro con lo fortuito, a la revelación, José Luis Guerin sale a callejear con una pequeña cámara en cada una de las ciudades que visita. Como si la cámara se tratase de un cuaderno de notas, el cineasta catalán sale a la calle a relacionarse con el mundo dejando con cada registro una huella de su paso fugaz por las distintas ciudades, esto es, la huella de una forma de transitar el espacio urbano.

Como ha indicado el cineasta barcelonés, al situarse en el espacio público con una 'camarita' hay una serie de personas que se convocan, que acuden a la cámara. En su mayoría son personas sin voz que buscan ser escuchadas y que encuentran en la videocámara un objeto al que dirigirse, es decir, una oportunidad de manifestarse. Dice Guerin: “Guest ha surgido de complicidades fugaces generadas en el espacio público”<sup>121</sup>. Y es que los personajes de *Guest* han sido sus cómplices naturales. Por su parte, este efecto de convocatoria del instrumento cinematográfico nos advierte la pérdida de invisibilidad del operador. Sin embargo, José Luis Guerin puede considerarse invisible por cuanto su actitud como realizador es la de testigo de una realidad preexistente. Incluso sus interacciones con los personajes, efectuadas con el fin de generar nuevas situaciones que enriquezcan el filme, no funcionarán más que como activadores o catalizadores de las acciones que les siguen, dejando que el desarrollo de las mismas escape nuevamente a su control. Es ejemplo de ello la secuencia en que Guerin pregunta a unos cubanos por los *solares*<sup>122</sup>, dando lugar a un diálogo en el que el director termina siendo invitado a ver una de “esas casas”. La curiosidad del cineasta catalán activa las acciones que se suceden a continuación –la visita a un *solar*– pero una vez tiene lugar el tránsito hacia el espacio privado, abandona esa presencia activa y

---

<sup>121</sup> Paz Morandeira, V. (2011). “Entrevista a José Luis Guerin”, *A Cuarta Pared*, 10 de Septiembre de 2011. Disponible en: [<http://www.acuartapared.com/entrevista-jose-luis-guerin-1/?lang=es>] (enlace activo a fecha: 20/11/2013).

<sup>122</sup> Según el Diccionario de la Real Academia Española, se denomina *solar*, en Cuba y República Dominicana, a la casa de vecindad.

recupera su invisibilidad. José Luis Guerin, como si de un cazador se tratara, se oculta tras su pequeña 'camarita' y como invitado captura las imágenes apropiándose de ellas. Esta práctica cinematográfica encuentra su correspondencia con el *cinéma vérité*<sup>123</sup> de Jean Rouch<sup>124</sup>. La correspondencia con el cine de Rouch se encuentra sobre todo en el filme *Chronique d'un été* (*Crónica de un verano*, 1961) en el que se planteaba al viandante de París la pregunta: «¿Cómo vivimos?», a modo de encuesta, en la que el cineasta aprovechaba las reflexiones de cada individuo para averiguar estados de opinión, conocer las cuestiones que les afectaba y, en definitiva, examinar sus vidas. *Chronique d'un été* se ha convertido en un filme referencia para el cine etnográfico y también así para nuestro trabajo de investigación pues, también en *Guest*, Guerin se predispone a la interacción con el viandante con el propósito de conocer algo de ellos.

A propósito de las interacciones que tienen lugar entre el cineasta y algunos de los personajes cabe señalar que en algunas de ellas se ha incluido, por vez primera, la

---

<sup>123</sup> Movimiento cinematográfico francés similar al llamado *Free Cinema*, de Inglaterra; *Direct Cinema*, en Estados Unidos -al que se adhiere el filme *Primary* (1960), de Richard Leacock a quien Guerin ha hecho referencia en distintas ocasiones cuando le han preguntado por sus referencias personales y que precede temporalmente al film de Rouch-; o *Candid Eye*, en Canadá.

<sup>124</sup> En tanto que creador del llamado *cinéma vérité*, a cuyas técnicas se aproxima Guerin en *Guest*, permítaseme introducir más extensamente al cineasta francés, así como los acontecimientos y circunstancias que rodean el surgimiento de este cine: Jean Rouch (París, 31 de mayo de 1917) comenzó su relación con los temas africanos en 1941 tras solicitar una plaza para ir a trabajar a África como ingeniero civil (estudios en los que acababa de graduarse) seguramente consciente de que tenía pocas posibilidades para abandonar una Francia parcialmente ocupada por el ejército alemán. Al cabo de unos meses, su solicitud fue aceptada y viajó a Níger como supervisor de un proyecto de construcción de la carretera Niamey-Gao. Sería entonces, durante el ejercicio de su labor como ingeniero que Rouch comenzó a sentir interés por la antropología y, más concretamente, por el cine etnográfico. En 1946, volvería a Níger armado con una cámara Bell Howell de 16mm, una grabadora portátil y una edición de bolsillo de *Iluminaciones* de Rimbaud, y con el propósito de filmar los rituales de posesión de algunas tribus de la llamada África Negra. Ese mismo año, Rouch comienza a grabar sus primeros cortometrajes a los que seguirán multitud de realizaciones entre las que destacan *Jaguar* (1954-1967), *Moi, un Noir* (1958), *Cocorico monsieur Poulet* (1974), etc. pero de todas ellas cabe mencionar de forma especial *Chronique d'un été* (*Crónica de un verano*, 1961) que, realizada en París durante el verano de 1960 y en colaboración con Edgar Morin, ha venido a constituirse como el manifiesto fundador del *cinéma-vérité*. *Chronique d'un été* es el primer filme, en la historia del cine, filmada con una cámara Eclair. Cámara, por otra parte, en cuyo diseño participó Rouch junto con Michel Brault y Raoul Coutard. La innovación que presentaba esta cámara era su eficiente sistema de sonido sincrónico portátil, además de su portabilidad. La Eclair permitió a Rouch introducirse en la vida de los individuos. Su visión de las tribus no se reducía a un mero retrato general de las mismas como había venido ocurriendo hasta entonces, sino que se introducía en ellas y filmaba aspectos singulares de su existencia -mitos, rituales...-. No obstante, la relevancia de este filme no se debe sólo a las ventajas técnicas que les aportó la nueva cámara sino también a la actividad llevada a cabo por el equipo de realización que intervino directamente en las escenas y en los acontecimientos filmados.

voz del director<sup>125</sup>. Dice Guerin al respecto: “Hay momentos, muy pocos, en los que, más allá de la situación, decidí incluir mis palabras como contenido significativo”<sup>126</sup>. Es decir, su voz está ahí cuando resulta precisa para enriquecer la situación que se está creando y aunque al principio se mostró reticente luego consideró ineludible su inclusión por cuanto algunas de las situaciones que aparecen venían configuradas por los diálogos que él había mantenido con esas personas, es decir, por su mediación. Su voz viene a hacer justicia a las personas que aparecen en el filme resultando su inclusión, según palabras del cineasta: “un inevitable efecto colateral”<sup>127</sup>.

Como explicó Jean Rouch, a propósito del cine como instrumento para el estudio social, en una entrevista: “El problema fundamental en toda ciencia social es que los hechos están siempre distorsionados por la presencia del que pregunta. Se distorsiona una pregunta con el sólo hecho de preguntar”<sup>128</sup> asegurando también en esa misma entrevista que la presencia de una cámara aumenta aún más la distorsión. Así, aunque *Guest* no es un filme etnográfico ni un documento para la investigación social, Guerin es consciente de esa alteración o distorsión de la que hablaba Rouch creyendo necesaria la inclusión de su voz para, como hemos dicho, hacer justicia a las personas con que interactúa en el filme y con ello, también, reconocer su participación, así como descubrir al espectador hasta qué punto son originales, o no, algunos hechos. Dice Guerin a este respecto: “Ahí está el trabajo del cineasta: crear estrategias y situaciones para restituir la naturaleza de los personajes ante la cámara.”<sup>129</sup> pero también defiende la cámara como elemento generador de situaciones interesantes. Dice el cineasta barcelonés:

---

<sup>125</sup> Posteriormente dará un paso más en el relato en primera persona y la presencia de la voz, en *Correspondencias Jonas Mekas- J.L. Guerin* (2011). Según el cineasta catalán: “Un paso aislado que nunca hubiera dado de no haber hecho *Guest*.” Natche, J. (2010). “Conversación itinerante. Entrevista con José Luis Guerin”, *Lumière*, nº4, p. 101.

<sup>126</sup> Paz Morandeira, V. *op. cit.*

<sup>127</sup> Natche, J. *op. cit.*, p. 101.

<sup>128</sup> Georgakas, D., Gupta, U. y Janda, J. (2005). “Antropología visual. Entrevista a Jean Rouch”. En Colombes, A. (Ed.). *Cine, Antropología y Colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, pp. 100-101.

<sup>129</sup> Barrio Marina, I. (2003). “Entrevista a José Luis Guerin: Paisaje Humano, Paisaje Urbano”. En Lozano, C., Barrio, I., Nabal, E. y Alonso, A., (Coords.) *Imágenes de la ciudad. II Curso de Cine y Literatura*. Burgos: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Burgos, p. 110.

A veces la cámara la pensamos como algo depredador que mata la espontaneidad, la naturalidad. Y muchas veces, sin embargo, la cámara crea vivencias y situaciones muy interesantes. A veces no pasa nada, dos personas no hablarían. Pero el hecho de que esté la cámara hace que uno de ellos diga: «Pues ahora nos van a escuchar».<sup>130</sup>

Y es que Guerin no pretende mostrar la realidad que tendría lugar si la cámara no estuviera, sino que asume que su presencia genera “otra realidad” que es igualmente veraz. No hay nada puesto en escena sino que se trata de lo que Guerin -tomándolo también de Rouch- llama “puesta en situación”. Señala el cineasta barcelonés al respecto de la “puesta en situación”:

Yo distingo un dispositivo de reproducción donde alguien no se reproduce a sí mismo, sino que intento atrapar un trozo de vida para la cámara. Es decir, crear condiciones y propiciar la situación; en definitiva, crear una situación. Se trata de una estrategia con elementos comunes con la puesta en escena, a la que yo llamo puesta en situación, y donde has de afrontar una serie de elecciones: dónde y cómo lo ruedas, con una cámara o varias, cómo hablas con los personajes antes y después, con qué los relacionas... Hay que ver qué situación creas y has de estar como el pescador con la caña, para lo que debes tener tiempo. Y si no sucede el pequeño milagro, al día siguiente vuelves a intentarlo. Para mí, son dos conceptos distintos: la actuación y la creación de un pequeño trozo de vida frente a la cámara que resulte en algo significativo.<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> Armada, A. (2015). “José Luis Guerin: «Cuando tengo una crisis de identidad y me pregunto quién soy, me digo: ‘Soy el niño que ve las películas de Charlot’»”. Disponible en: [<http://www.abc.es/cultural/cine/20150729/abci-jose-luis-guerin-cine-201507291942.html>] (enlace activo a fecha: 11/10/2015)

<sup>131</sup> Monterde, J. E. (2007). “José Luis Guerin: ¿Documental?, ¿ficción? Cine”. En Cerdán, J. y Torreiro, C. (Eds.). *Al otro lado de la ficción: Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 120-121.



De este modo, como señala Pedro Poyato: “El espectador no advierte aquí ni puesta en escena, ni interpretación, lo que redundaría en el valor de representación del filme en relación con lo real, en concreto la parcela del mundo social abordado.”<sup>132</sup>

Es *Guest*, un filme concebido por Guerin para desvelar la realidad sociocultural de los distintos emplazamientos geográficos por los que transita. Siendo con su actividad, durante su paso por aquellos, que se configura como un *flâneur*.

La práctica que Guerin lleva a cabo en *Guest*, lo define como *flâneur*. José Luis Guerin deambula por las calles y espacios públicos de las distintas ciudades y lo hace según un callejeo no planificado. Su trayectoria, como sus destinos, viene marcada por el azar. Durante su callejeo mantiene una actitud observadora y perceptiva, recogiendo con su pequeña videocámara las historias de la calle: pequeños fragmentos de películas imaginadas. De este modo, se dan cita en el filme contadores de historias, poetas, retratistas, etc. todos ellos improvisadores del espacio público, a propósito de los cuales Guerin llega a decir: “Luego vi que yo era un poco como un trasunto burgués de ellos”<sup>133</sup>. Y aunque su pequeño equipo resultará un obstáculo para su invisibilidad – siendo el incógnito absoluto una de las máximas del *flâneur* durante su actividad-, disfrutará de su anonimato tras la cámara al registrar una realidad preexistente o, en el caso, una acción en la que sólo actúa como catalizador.

En su práctica como *flâneur*, Guerin se aproxima a F. Hessel quien en su obra *Paseos por Berlín (Heimliches Berlin, 1927)* evocaba toda la ciudad -tanto sus barrios burgueses, como sus barrios proletarios-, su lujo y su miseria, su belleza y su fealdad, siempre tratados con tanto amor como respeto -sin juzgar-; todo ello, en clave casi documental pues en sus descripciones se ceñía mucho a la realidad efectiva de la ciudad. Como señalara Jean-Michel Palmier, Hessel se ocupó de la ciudad y las gentes de Berlín, en toda su variedad:

---

<sup>132</sup> Poyato Sánchez, P. (2015). “El cineasta como *flâneur*: Trazado y formalización de la imagen documental en *Guest* (José Luis Guerin, 2010), *Ars Longa*, nº24, pp. 241-252.

<sup>133</sup> Bienzobas, P. (2014). “Entrevista a José Luis Guerin: “Mi experiencia como espectador vertebró mi relación con el cine”, *Mabuse. Revista de Cine*, nº92. Disponible en: [<http://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=86624>] (enlace activo a fecha: 25/02/2014).

De las calles se queda tan pronto con los rostros de los transeúntes como con un organista berebere, como con el siniestro aspecto de un traspatio. Mientras que Benjamin transforma cada detalle de arquitectura [...] en alegorías, Hessel se ciñe mucho más a las atmósferas, a la realidad material de la ciudad: visiones de los talleres, de los obreros, del pueblo de Berlín en su diversidad. Lejos de soñar solo ante los monumentos, tiene empeño en hallar a aquellos que atestiguan acerca del pasado, el presente, así como el futuro de la ciudad. Escucha su aliento, respira el perfume de las calles, oye latir su pulso.<sup>134</sup>

Hessel va a mostrar, también, un interés especial por aquellos rincones de la ciudad donde la vida parece más vehemente y vibrante, sintiéndose atraído por los habitantes del espacio público -sus moradores- y sus, en ocasiones, asombrosas actividades. Así, dice el escritor alemán:

A veces me gusta ir a ver casas con patio. En los barrios más antiguos de Berlín, detrás de los pisos interiores y de las casas con jardín, la vida se hace más densa y más intensa. Ésta enriquece los patios, esos patios pobres en una de cuyas esquinas crece la hierba, que tienen llamadores en las puertas, cubos de basura y fuentes que proceden de la época anterior al agua corriente. Por las mañanas me paso por allí cada vez que oigo a los cantantes y a los violinistas o al organillero, que por añadidura toca una improvisada flauta con los dedos que le quedan libres, o al asombroso individuo que por delante toca el tambor y por detrás el bombo.<sup>135</sup>

Declaración, ésta, que bien podría suscribir Guerin pues como vemos en el diario de registros del cineasta barcelonés, las palabras de Hessel parecen cobrar vida. Es ejemplo de ello: el patio de vecindad del *solar* cubano que visita (F33); el anticuado

---

<sup>134</sup> Palmier, J. (1997). “Prólogo: El flâneur de Berlín”. En Hessel, F. *Paseos por Berlín*. Madrid: Editorial Tecnos, p. 12.

<sup>135</sup> Hessel, F. (1997). *Paseos por Berlín*. Madrid: Editorial Tecnos, p. 34.

sistema que provee de agua a la comunidad de vecinos que lo habitan (F34); el cantante callejero que con su música ameniza principalmente, el día de quienes moran el espacio público (F35) y el individuo que toca el tambor y los platillos mientras gira sobre si mismo (F36).



No obstante y por otra parte, aunque su actividad define rápidamente a Guerin como *flâneur*, su *flânerie* no es la misma que se consolidó en la práctica literaria de finales del siglo XIX y comienzos del XX pues, aunque en el *flâneur* de *Guest* encontramos la mayoría de las características que consolidaron a aquel -en su lectura de la ciudad percibe la inestabilidad social; ofrece su percepción del ‘otro’ ciudadano, en ocasiones marginal, pudiendo llegar a identificarse con él; reflexiona sobre el callejeo como acto para promover la escritura, etc.-, mientras el *flâneur* literario no solía interactuar con los transeúntes que habitaban el espacio público, el *flâneur* cinematográfico que enuncia *Guest* sí va a interactuar con los ciudadanos que le rodean. En *Guest*, la cámara cinematográfica actúa de dos maneras: Por un lado, actúa como una *cámara que observa* una realidad preexistente; por otro, como una *cámara de contacto* -como la denominó Jean Rouch- que, lejos de disimularse, está para provocar y

estimular la realidad. De modo que *Guest*, además de ser el registro de una forma de transitar el espacio urbano, es testimonio de la interacción entre *observador* y *observado*, siendo Guerin un *observador participante* que con la presencia de la cámara desencadena en las personas filmadas, una predisposición especial a participar activamente en su registro. Esta participación del interlocutor en la operación de registro, llevará a Guerin, en ocasiones, a visitar el espacio privado de aquel -como es el caso de la visita al domicilio de unos comerciantes ambulantes en Lima, previa invitación al cineasta-, permitiéndole registrar un espacio al que el *flâneur* literario no tenía acceso y que, en su caso, construía recurriendo a la imaginación. En definitiva, ambos *flâneurs* acuden al espacio público en busca de material con que forjar su escritura -literaria para uno, cinematográfica para el otro- desde el vacío de la página en blanco, pero mientras al *flâneur* cinematográfico que enuncia *Guest* parecen abrirse los espacios privados que habitan algunos de sus personajes, no ocurría así al *flâneur* literario.

### 5.3.2. *Guest*: Una cartografía de la *flânerie*.

De las 45 ciudades que forman el itinerario<sup>136</sup> seguido por José Luis Guerin entre septiembre de 2007 y septiembre de 2008, sólo unas pocas van a aparecer en el filme. Como ha aclarado el cineasta catalán, las ciudades e imágenes desechadas no son peores o menos interesantes que las que finalmente conforman *Guest*, sino que éstas últimas –las que aparecen en el filme- son aquellas capaces de ponerse en relación a partir de las correspondencias y ecos que se advierten entre personajes, líneas temáticas, relaciones de causa-efecto, etc. *Guest* está compuesto por piezas aparentemente independientes adoptando la estructura de un mosaico. Cada una de estas piezas

---

<sup>136</sup> Las ciudades que componen el itinerario al completo del 2007/8, en orden cronológico de visita, son: Venecia, Madrid, La Coruña, París, Marsella, Bogotá, Santa Marta, Vancouver, Nueva York, Madrid, Sao Paulo, Macao, París, Estrasburgo, París, Santiago de Compostela, Gijón, Belford, La Habana, Valencia, Londres, Palms Spring, Los Ángeles, Róterdam, Ámsterdam, Harvard, Pamplona, México D.F., Miami, Las Palmas de Gran Canarias, Nantes, Hong Kong, Cali, Buenos Aires, Tubingem, Stuttgart, Lisboa, Jeonju, Seúl, Palma de Mallorca, Edimburgo, Madrid, Jerusalén, Wroclaw, Lima, Cuzco, Santiago de Chile y Venecia.

independientes es separada de la que le sigue a través de una pantalla en negro sobre la que se escriben, a modo de calendario, el día -de la semana y número- y el mes. Al respecto de esta estructuración del filme, señala Guerin:

El calendario es un signo de puntuación. Ahí donde otro pondría un fundido, para mí es esa pausa que te sitúa en el tiempo y en el pacto temporal de un año ejerciendo de "guest". Esta fórmula que estructura la cinta, aúna módulos independientes. Es una manera de evidenciar que acaba una pequeña película, una historia posible, como pequeños microcosmos... Es un signo, más que una información.<sup>137</sup>

Estas piezas no se articulan en relatos narrativos sino que vienen, en su conjunto, a sostener una trama.

A propósito de esta estructura filmica, M<sup>a</sup> Luisa Ortega, señala: "En su articulación general, el mosaico no argumentativo aparece como estrategia de comunicación exploradora, que vuelve reiteradamente sobre escenarios y personajes generando un conocimiento abierto y en espiral, sin clausura ni resolución"<sup>138</sup>. Guerin construye *Guest* siguiendo la estructura compositiva de cineastas como los hermanos Albert y David Mayles, Frederick Wiseman o el fotógrafo y documentalista Raymond Depardon, entre otros, quienes optaron por las narraciones fracturadas adoptando sus filmes la estructura de un mosaico que, compuesto por una suerte de reiteraciones y repeticiones temáticas, como si de un complejo caleidoscopio se tratara, permitía al espectador conocer mejor la realidad social. Y ello, por cuanto cada pieza del mosaico se presentaba como una reinterpretación de las anteriores. En esta línea, *Guest* presenta un discurso abierto en torno a la realidad sociocultural de las amplias geografías del mundo, dotado de un poderoso instrumento, la entrevista, que permite, a través de los relatos y descripciones de los sujetos interpelados, descubrir cómo éstos comprenden su sociedad y su historia. *Guest* continúa, así, la línea que sigue el documental

---

<sup>137</sup> Recogido en: López Quintana, F. (2015). *El viaje imaginario. A propósito de Guest de José Luis Guerin* (Tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca), p. 161. Disponible en: [<https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/7851/TESIS%20López%20Quintana.pdf?sequence=1&isAllowed=y>] (enlace activo a fecha: 1/04/2017).

<sup>138</sup> Ortega, M. (2005). "Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación". En Torreiro, C. y Cerdán, J. (eds.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, p. 199.

contemporáneo que depurando la potencialidad de la cámara observacional hace partícipe al espectador del descubrimiento y conocimiento de la realidad que el filme explora, alejándolo de la posición del ingenuo observador.

Cuando el cineasta barcelonés empezó a filmar, todo era factible. Sin embargo, conforme avanzaba en su itinerario fue advirtiendo un tejido de correspondencias que fue delimitando los posibles. Es decir, era el propio material lo que nutría y delimitaba las posibilidades creando la composición. De este modo, a pesar de haberse filmado como el diario de registros de un periplo por 45 ciudades, *Guest* no se configura como el catálogo de urbes que habría cabido esperar sino que viene a constituirse como el registro del paso fugaz del cineasta por los distintos emplazamientos planetarios. Es decir, pretende configurarse como la huella de su tránsito por el espacio urbano: el del *flâneur* cámara en mano. Así, las ciudades que vemos en el filme no son presentadas con rótulos informativos o hitos turísticos reconocibles -el interés no reside en su representación cinematográfica- sino que serán los temas tratados, el acento de los hablantes, sus facciones o los diálogos con los personajes los que faciliten al espectador alguna información sobre el lugar en que se desarrollan las acciones. Son ejemplo de ello los cubanos que dialogan con Guerin a propósito de la situación de la vivienda en su país o el chileno que habla acerca de la colonización de Chile por parte de España.

Fruto de su estatuto de invitado itinerante, que no tiene tiempo para meditar el espacio que transita –como sí ocurría en sus filmes anteriores, delimitados a un espacio muy acotado para su observación<sup>139</sup>-, *Guest* resulta una suerte de retrato coral del mundo que, como todo retrato, refleja tanto del modelo como del artista –el cineasta-. Es decir, resulta una cartografía de la *flânerie* por cuanto es huella a la vez del espacio urbano y de la forma que Guerin tiene de transitarlo, esto es como un *flâneur*. *Guest* constituye la manifestación de una relación: la del cineasta con el entorno.

Este diario de registros va a resultar así una cartografía subjetiva de las ciudades que lo constituyen. Es decir, el registro de un punto de vista, el del cineasta y, más concretamente, el que se desprende de su actividad en esos lugares, por lo que *Guest* no

---

<sup>139</sup> En *Los motivos de Berta* (1984) indagaba el páramo castellano en la localidad segoviana de Melque; en *Innisfree* (1990) indagaba el paisaje humano del pueblo de Cunga St. Feichin; en *En construcción* (2001) el barrio del Raval de Barcelona y en *En la ciudad de Sylvia* (2007) la ciudad de Estrasburgo.

va a resultar tampoco una representación de las sociedades que dan entidad a las ciudades que conforman el itinerario, sino el reflejo de una parte de éstas: sólo aquella que se convoca -que acude-, o va a reaccionar en algún modo a la presencia de la cámara en el espacio público. Así, gran parte de los registros que conforman el filme corresponden al paso del cineasta por distintas ciudades de Latinoamérica donde la impresionante elocuencia de la palabra popular hace de sus espacios públicos lugares tremendamente generosos para el artista. No obstante, las historias allí contadas, sus personajes, etc. van a encontrar correspondencia en otros emplazamientos planetarios, sosteniendo en su conjunto una trama que asiste a las amplias geografías del mundo y que permiten descubrir en *Guest* una cartografía subjetiva: cartografía de la *flânerie*.

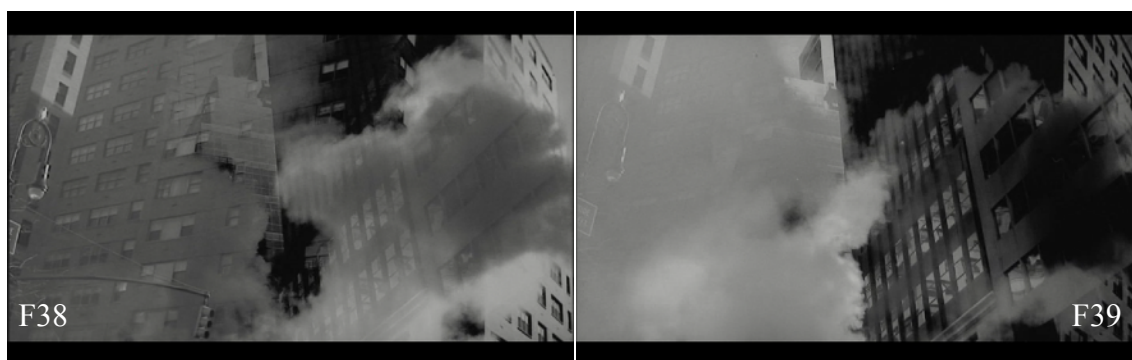
5.3.3. Nueva York: Un espacio urbano singular en el diario de registros que conforman *Guest*.

La visita del cineasta catalán a Nueva York resulta un caso aparte en este cuaderno de bitácora. Al llegar, Guerin va a ser víctima de sus experiencias cinéfilas como espectador, convirtiéndose la ciudad en una evocación cinematográfica de otras películas. Su experiencia como espectador trasciende más allá de su estatuto de invitado, de viajero. Tanto es así que no conseguirá ver la ciudad pues, donde quiera que mire, sólo verá películas. No obstante, también esto es el reflejo de su relación con el espacio urbano de Nueva York, esto es, su relación como cineasta pero mucho más como espectador. Simplemente, al callejear el espacio urbano, la yuxtaposición de películas evocadas será tal que supondrá un impedimento para la búsqueda de motivos que desarrollar. Nueva York resultará un vacío en el inventario de pequeñas películas imaginadas pero no un espacio urbano carente de contenido en tanto entrada de este diario de registros.

Aprovechando que durante su estancia en esta ciudad pasaron en televisión el melodrama *Retrato de Jennie* (1948) de William Dieterle<sup>140</sup> (F37), incorpora a la entrada neoyorquina de *Guest*, un fragmento del *soundtrack* de dicho filme: precisamente aquel con



que éste se inicia y en el que se exponen algunos de los eternos misterios del hombre: ¿Qué es el tiempo? ¿Qué es el espacio? ¿Qué es la vida? ¿Qué es la muerte?, todos ellos misterios que el cineasta barcelonés ha tratado en trabajos previos como *Los motivos de Berta* (1984) o *Tren de sombras* (1997), por ejemplo. Por otro lado, *Retrato de Jennie* pone también de relieve su interés en el cine como un arte del retrato, siendo éste también un tema explorado en trabajos previos del director como son el tríptico *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, *En la ciudad de Sylvia* y *Las mujeres que no conocemos* (2008) o su videoinstalación *La dama de Corinto* (2010). El *soundtrack* va a ir acompañado de imágenes abstractas de Nueva York –de sus rascacielos- que parecen reflejar la alienación cinéfila de Guerin en esta ciudad (Fs 38 y 39). Las imágenes y el *soundtrack* que conforman esta primera parte de la entrada de Nueva York en el diario de registros (4 de octubre, jueves) resultan una manifestación de su circunstancia como artista en ese entorno así como una declaración de sus intereses como cineasta.



Posteriormente, en la segunda parte de la entrada del diario a propósito de su paso por Nueva York (8 de octubre, lunes), va a incorporar el encuentro con el cineasta

<sup>140</sup> O así nos lo quiere hacer creer Guerin pues, por otra parte, resulta una casualidad tan oportuna que nos hace dudar de su veracidad.



lituano Jonas Mekas<sup>141</sup> –gran referente del cine americano *underground*- por cuanto sirve a Guerin como oráculo para el resto del viaje (F40). Esto es así porque durante el diálogo que ambos mantienen en un café de esta ciudad –integrado en el filme-, explica al cineasta barcelonés su principio del cine: ‘I react to life’. Mekas entiende el cine como una reacción a la vida o, más precisamente, como una forma de vivir. Dice el cineasta lituano: “Yo no elijo. Yo respondo al momento. Reacciono a la vida. Voy caminando por las calles y decido: “Ahora debería filmar”. Reacciono a lo que veo...”(Diálogo Mekas- Guerin). Su principio es esencia del cine directo y aunque Guerin no pretende imitar a Mekas en su periplo, sí va a adoptar este principio como base de la que partir para la realización de este filme-viaje.

Por último, señalar que la presencia de Mekas en el filme viene precedida, en la entrada anterior de este diario de registros que es *Guest*, por la imagen del libro *Ningún*

---

<sup>141</sup> Dada la relevancia que presenta Jonas Mekas en el filme de Guerin por su función de oráculo, permítaseme introducir al cineasta lituano ampliamente: Jonas Mekas (Semeniškiai, Lituania, 23 de diciembre de 1922) tuvo que abandonar su patria durante la Segunda Guerra Mundial, junto a su hermano Adolfas. En el trayecto de su huida ambos serían apresados por los nazis y transportados a un campo de concentración (en Elmshorn, Alemania) donde serían obligados a realizar trabajos forzados. Al acabar la guerra estarían unos años vagando por Europa, logrando Jonas realizar los estudios de filosofía en la Universidad de Mainz. En 1949, con ayuda de la Organización de Refugiados de las Naciones Unidas, ambos se trasladan a Nueva York. Nada más llegar, Jonas, interesado en el cine, adquiere una cámara Bolex de 16mm y comienza a filmar todo cuanto acontece a su alrededor de forma sistemática, reuniendo una gran cantidad de material. Además, Jonas se va introduciendo en la vida cultural de Nueva York. En 1955, funda, junto a su hermano Adolfas, la revista *Film Culture* y en 1958 comienza a publicar su columna semanal sobre cine en el *Village Voice*. En 1962 forma parte de The Filmmakers Cooperative para distribuir cine independiente y de vanguardia y, en 1963, crea la cinemateca The Filmmakers Cinemateque para la exhibición de este cine. En 1970, fundará el Anthology Film Archives con el propósito de conservar y proteger este tipo de cine. Además, Mekas va combinando todas estas iniciativas con su labor como cineasta. Entre sus filmes destacan los de larga duración, como son: *Walden* (1969), *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), *Lost, Lost, Lost* (1976), *In Between* (1978), *Paradise Not Yet Lost, or Oona's Fifth Year* (1980), *He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life* (1986), *As I Was moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000), *Letter for Greenpoint* (2005), *Sleepless Nights Stories* (2011), *Out-takes from the life of a happy man* (2012). Desde el año 2000, Mekas expande su trabajo hacia las instalaciones (film installations) con exhibiciones en la Serpentine Gallery, el Centro Pompidou, Musée d'Art moderne de la Ville de París, el Moderna Museet (Stokholm), PS1 Contemporary Art Center MoMA, Documenta of Kassel, el Museum Ludwig en Colonia, el State Hermitage Museum en San Petersburgo y en la Bienal de Venecia. En 2007 llevó a cabo un proyecto filmico (365 Day Project) que trataba de la publicación, en su web personal, de un cortometraje diario, durante un año. Pero Jonas Mekas no sólo ha realizado cine sino que también ha escrito libros tanto en prosa como poéticos –en total más de veinte-, habiendo sido traducidos a múltiples lenguas. La relevancia de su obra artística –cinematográfica y literaria- queda patente cuando su poesía ya forma parte de la literatura clásica lituana y sus filmes se pueden encontrar en museos destacados de todo el mundo. «Jonas Mekas». Disponible en: [<http://jonasmekasfilms.com/bio.php>] (enlace activo a fecha: 27/02/ 2017).

*lugar adonde ir* (*Je n'avais nulle part où aller*, 1944-1955), de Jonas Mekas (F41), -que volvemos a ver en esta entrada del día 8 de octubre-. En este libro vamos a encontrar dos elementos esenciales en la obra posterior de Mekas pero también para el filme de Guerin. Por un lado, su escritura es el origen de la infatigable andadura del cineasta lituano con el formato diario -la escritura día tras día, el registro del instante-, aquí escrito a mano, con papel y lápiz, y que inaugura la que después será su forma de escritura con la cámara cinematográfica y que Guerin ha adoptado en este filme-viaje. Por otro lado, camina hacia la disolución de esa disyuntiva entre realidad y ficción de la que también Guerin participa en su práctica cinematográfica pues a propósito de este libro, dice Mekas:

Te invito a leer todo esto como fragmentos de la vida de alguien. O como una carta de un extranjero que siente nostalgia. O como una novela, ficción pura. Sí, te invito a leer esto como una ficción. El tema, la trama que anuda estas piezas es mi vida, mi desarrollo. ¿El villano? El villano es el siglo XX.<sup>142</sup>



Por otra parte, el título del libro “Ningún lugar adonde ir” también hace referencia a la actividad de Guerin durante el filme pues, como hemos dicho, el cineasta barcelonés se configura en él como un *flâneur* y como tal tipo social tanto su

---

<sup>142</sup> Mello, L. de (2014). “El villano es el siglo XX”, *Página12*, 25 de Mayo de 2014. Disponible en: [<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5331-2014-05-25.html>] (enlace activo a fecha: 29/03/2017).

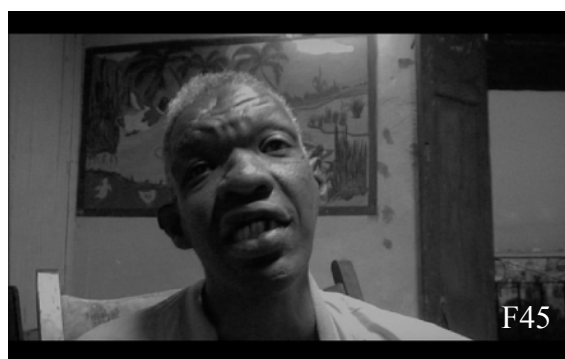
trayectoria, como sus destinos, vienen marcados por el azar. Es decir, Guerin camina sin rumbo a ninguna parte.

Así, como decimos, el paso de Guerin por Nueva York resulta un caso aparte en este diario de registros. No una entrada con personajes o líneas temáticas con que soñar una película sino una exposición de sus circunstancias como artista, resultando muy revelador por cuanto se hace patente la repercusión directa que tiene en la obra su relación con el entorno.

#### 5.3.4. El retrato cinematográfico en *Guest*.

Como ya hemos señalado, José Luis Guerin está muy interesado en el cine como un arte del retrato. Este interés va a llegar en *Guest* al punto de constituirse como un ensayo en torno al retrato cinematográfico.

Guerin elabora alrededor de una veintena de retratos, todos ellos obtenidos durante sus exploraciones por los distintos emplazamientos planetarios. Entre los retratos elaborados en *Guest*, se encuentran el de un poeta de la calle milagrosamente curado del cáncer (F42); un señor desaliñado que, con voz cascada, interpreta la figura del libertador Simón Bolívar que preside la plaza homónima de Bogotá (F43); un antiguo enfermero cubano, abandonado por su familia (F44); un impedido, también cubano, pintor, poeta y albañil que habita junto a otros vecinos un viejo *solar* (F45); una anciana y su madre, quien con 110 años no recuerda que la vida le haya enseñado nada y sigue seducida por la claridad del día (F46); y el de una pareja de vendedores ambulantes limeños que lamentando la ocasión que dejaron pasar, ahora sueñan una vida que finalmente no es la suya (F47).



Todos estos retratos muestran rostros en su mayoría prematuramente envejecidos. Guerin los aísla de la multitud y, con un excelente trabajo de fotografía, “hurga en su faz para sacar a la superficie algún rasgo, un deje que lo personaliza: el alma que amanece a través del brillo de los ojos”<sup>143</sup>. Y es que un rostro no es una envoltura exterior al que piensa y siente sino que como señalaba Gilles Deleuze y

---

<sup>143</sup> Azara, P. (2002). “El retrato contemporáneo”. En *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 130.

Guattari: “Un rostro es algo muy singular: sistema *pared blanca-agujero negro*”<sup>144</sup>.

Explican ambos autores:

El rostro forma parte de un sistema superficie-agujeros, superficie agujereada. Pero este sistema no debe confundirse con el sistema volumen-cavidad, propio del cuerpo (propioceptivo). La cabeza está incluida en el cuerpo, pero no el rostro. [...] El rostro sólo se produce cuando la cabeza deja de formar parte del cuerpo, cuando deja de estar codificada por el cuerpo, cuando deja de tener un código corporal polívoco multidimensional -cuando el cuerpo, incluida la cabeza, está descodificado y debe ser sobrecodificado por algo que llamaremos Rostro-.<sup>145</sup>

Es decir, el rostro es a la vez significante y subjetivación. Guerin trata de fijar la singularidad de cada rostro potenciando las arrugas y relieves que el tiempo y la vida han ido labrando en cada uno de ellos. Son rostros individuados y concretos, esto es lo que Deleuze denominó “rostros-rasgo rostridad” en contraposición al rostro como superficie de rostridad que es un rostro solo contorneado. En los rostros guerinianos destaca cada rasgo, cada detalle esculpido por la cámara cinematográfica; son *rostros intensivos*<sup>146</sup> dominados por rasgos que se independizan del contorno. El retrato del antiguo enfermero cubano corresponde a un *rostro intensivo* de cuya poblada, y un tanto descuidada, barba canosa, destacan una nariz prominente, unas cejas pobladas y una tez surcada pero, sobre todo, unos ojos oscuros, y absorbidos por sus cuencas, capaces de hablar por sí solos todo lo que no habla su persona.

En cuanto al modo de ejecución de estos retratos cinematográficos, nos situamos en *Guest* en la modalidad del *cine-encuesta*: una modalidad próxima al periodismo televisivo que, como ocurre también con otros cineastas, con Guerin alcanza un sentido plenamente cinematográfico. Dentro de esta modalidad de *cine-encuesta*, son múltiples

---

<sup>144</sup> Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). “Año cero-Rostridad”. En *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, p. 173.

<sup>145</sup> *Ibid.*, pp. 175-176.

<sup>146</sup> Véase al respecto: Martínez, F. J. (2008). *Hacia una era post-mediática: ontología, política y ecología en la obra de Félix Guattari*. España: Ediciones de Intervención Cultural/Montesinos, p. 71.

los planteamientos a la hora de llevar a cabo la entrevista proponiendo el director barcelonés, en *Guest*, una confrontación del cineasta con las personas a las que filma -a las que retrata- al estilo en que lo hiciera Alain Cavalier en *24 Portraits*<sup>147</sup> que, a este respecto, puede considerarse su antecesora. La confrontación entre cineasta y persona filmada, por lo demás, surge de la actitud que Guerin adopta durante la realización de este filme. Una actitud que puede resumirse como de explorador predispuesto a la revelación que, en su tránsito por los distintos emplazamientos planetarios, termina por descubrir una especie de antropología de las ciudades -por cuanto los personajes y las líneas temáticas encuentran sus ecos en los distintos lugares que visita-. Los retratos guerinianos resultan pues, no de un trabajo de interpretación y puesta en escena, sino de un encuentro fortuito y un trabajo de “puesta en situación” con las personas filmadas. Guerin llama así -“puesta en situación”-, a los procedimientos utilizados para propiciar las condiciones que revelen a la cámara algo de la persona filmada; en este caso, será el encuadre fijo de cada rostro el que traslade al espectador, con su tensión formal, las vivencias que tan elocuentemente narran las personas retratadas, filmadas.

Además de los retratos elaborados con los rostros de las personas con que Guerin se fue encontrando durante su periplo, cabe considerar también otro tipo de referencias al arte del retrato como la que se produce a través de la incorporación de un fragmento del filme *Portrait of Jennie* (1948), de William Dieterle. El fragmento citado en *Guest* corresponde al momento en que Adams (Joseph Cotten), el pintor protagonista del filme, está elaborando el retrato de Jennie (Jennifer Jones). A propósito de ese retrato, se dirá en el filme: “¿Recuerda, Adams, que le dije que había algo eterno en una mujer? Algo que no es presente, intemporal. Usted lo ha captado. Es la misma cara de aquella niña. Lo que vio usted en esa cara no tiene tiempo, ni edad”. Es decir, en el retrato de Jennie, como apunta el filme de Dieterle, el pintor atrapa en el lienzo aquello del rostro de una mujer que no pertenece al presente, ni al pasado, que no tiene tiempo y que en el filme es puesto en relación con lo bello y lo real. Sin embargo, en los retratos cinematográficos de *Guest*, Guerin registra precisamente rostros en un presente

---

<sup>147</sup> A propósito de la cual, Guerin explica: “Más que retratos son pequeñas confrontaciones con personas; una puesta en relación del cineasta con otras personas donde en 12 minutos se intenta extraer algo valioso de esa persona.” Recogido en: Monterde, J. E. (2007). “José Luis Guerin. Entrevista”. En Cerdán, J. [et al.] (eds.). *Al otro lado de la ficción: Trece documentalistas españoles*. Madrid: Cátedra, p. 121.

concreto, esto es rostros que han ido asumiendo y contrayendo las marcas del tiempo vivido. El fragmento de *Portrait of Jennie* actúa así por contraposición, en una operación para poner de relieve la *matericidad* de los retratos guerinianos, al subrayar en aquel su intemporalidad cuando los retratos de *Guest* son pura huella temporal.

#### **5.4. Correspondencia Jonas Mekas- J.L. Guerin (2011)<sup>148</sup>: la consolidación del *flâneur*.**

##### 5.4.1. Todas las cartas. Correspondencias filmicas.

La correspondencia de cartas filmadas entre el cineasta lituano, aunque afincado en Nueva York, Jonas Mekas y José Luis Guerin se enmarcan en un proyecto titulado “Todas las cartas. Correspondencias filmicas” del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) -en colaboración con el Centro Cultural Universitario Tlatelolco de México (CCUT), GECESA-La Casa Encendida de Madrid y Acción Cultural Española (AC/E)-; una exposición colectiva<sup>149</sup> que continuaba la interesante propuesta de cartas filmicas intercambiadas entre los cineastas Víctor Erice y Abbas Kiarostami con motivo de la exposición “Erice-Kiarostami. Correspondencias” organizada también por el CCCB y que impulsó este nuevo formato cinematográfico.

Lo que proponía este proyecto era no una conversación entre cineastas, sino una conversación entre sus filmografías: Un proyecto de comunicación entre directores que, alejados geográficamente, estuvieran unidos por la idea de compartir algunas reflexiones sobre aquello que motiva su trabajo.

El proyecto “Todas las cartas. Correspondencias filmicas” es fundado, finalmente, por seis parejas de cineastas<sup>150</sup> tan dispares como lo es la correspondencia

---

<sup>148</sup> La ficha técnica y artística de la película figura en el Apéndice 4.4.

<sup>149</sup> Realizada entre octubre de 2011 y febrero de 2012, presentada un mes antes en la Casa Encendida de Madrid y que tuvo su equivalente francés en el Centre Pompidou de París: Jonas Mekas/José Luis Guerin: *Cinéastes en correspondance, Installation*, en diciembre de 2012.

<sup>150</sup> Víctor Erice (Vizcaya) y Abbas Kiarostami (Teherán); José Luis Guerin (Barcelona) y Jonas Mekas (Nueva York); Albert Serra (Banyoles) y Lisandro Alonso (Buenos Aires); Isaki Lacuesta (Girona) y Naomi Kawase (Nara); Jaime Rosales (Madrid) y Wang Bing (Shaanxi); y Fernando Eimbcke (Ciudad de México) y So Yong kim (Nueva York).



mantenida entre las mismas que, respondiendo en cada caso al estilo personal del cineasta que la escribe -la filma-, presentan entre sí notables diferencias formales.

Las cartas filmicas resultantes van desde el cortometraje hasta el largometraje<sup>151</sup>, variando también el número de cartas intercambiadas entre los cineastas: Diez entre Víctor Erice y Abbas Kiarostami, nueve entre Jonas Mekas y José Luis Guerin, ocho entre Fernando Eimbcke y So Yong Kim, siete entre Isaki Lacuesta y Naomi Kawase, tres entre Jaime Rosales y Wang Bing y dos entre Albert Serra y Lisandro Alonso.

La pareja de correspondencia formada por Mekas y Guerin, surgiría por petición del cineasta español quien habiendo pensado también en otros cineastas como Marcel Hanoun o Chantal Akerman -ambos conocidos y amigos del director barcelonés-, finalmente decidió aprovechar los servicios y la infraestructura que le ofrecía la organización del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona para establecer contacto con cineastas más alejados geográficamente, por los que tuviera un gran interés y a los que no hubiese tenido aún la oportunidad de conocer. Aunque dio a la organización del CCCB cuatro o cinco nombres de cineastas<sup>152</sup>, el de Jonas Mekas era el primero de la lista. Dice Guerin que desde chaval los textos de Mekas habían resultado muy estimulantes para él; sus textos le amparaban, le protegían, le habían ayudado a ir ‘tirando’ así que no quería perder una oportunidad como la que le proporcionaba este proyecto para tomar contacto con el cineasta lituano. En definitiva, y como es usual en Guerin, quería beneficiarse de la especificidad y la singularidad del mismo.

De la correspondencia entre ambos resultaron nueve cartas filmicas: cinco de Guerin y cuatro de Jonas Mekas. La quinta carta del director español -la novena de la serie- venía a poner fin a la correspondencia entre ambos tal y como habían previsto que fuera aunque, como explica la *voz over* de Guerin al comienzo de la carta, sería decisión

---

<sup>151</sup> Caso del cineasta Albert Serra con *El senyor ha fet en mi meravelles* (2011), al que el cineasta Lisandro Alonso contestó con el cortometraje *Sin título* (2011).

<sup>152</sup> Tras el nombre de Jonas Mekas se encontraban en la lista Jim Jarmusch, Monte Hellman y Pete Bogdanovich.

de Jonas Mekas aceptarla como tal o, por el contrario, responder continuando la propuesta:

Querido Jonas, es impredecible saber cuando una carta puede ser la última porque basta con que cualquiera de los dos reaccione en algún momento con una nueva para que ya no lo sea. Sin embargo, como estaba previsto así he pensado que en este caso podría ser apropiado plantearla como una glosa de su figura; de su figura en tanto que cineasta y en tanto que agitador del cine en general.

Finalmente, Jonas Mekas no reaccionó a la quinta carta que Guerin le envió, aceptándola como la última y poniendo fin con ello a la correspondencia entre ambos.

Aunque la forma cinematográfica de Mekas y Guerin es distinta, ambos cineastas convergen en lo esencial al pensar el cine no en relación con lo industrial sino en relación con lo artesanal: el cine como una forma de escritura. El cuidado encuadre en blanco y negro del director barcelonés dialoga con lo familiar o lo *amateur*<sup>153</sup> del cine de Mekas. Un diálogo formalmente dispar entre dos cineastas que comparten el gusto por la cámara como un elemento para la captura de instantes especiales -memorables- pero que difieren en el modo de proceder -crear-. Este formato cinematográfico ha permitido a ambos directores trabajar desde sus estilos personales -su forma de escritura fílmica- haciéndose patentes sus diferencias pero también sus concomitancias.

---

<sup>153</sup> Entendido *amateur*, como indica Miguel Fernández Labayen: “En el sentido latino del vocablo. Es decir el *amateur* como amante y, por lo tanto, creador de un cine personal donde deposita lo más íntimo de sí mismo.” Fernández Labayen, M. (2009). “Jonas Mekas y el problema de la verdad: reflexiones en torno a lo real”. En Aranda, D., Esquirol, M. y Sánchez-Navarro, J. (Eds.). *Puntos de vista. Una mirada poliédrica a la historia del cine*. Barcelona: Editorial UOC, p. 131.

#### 5.4.2. Concomitancias entre *Correspondencia Jonas Mekas- J.L. Guerin* y *Guest*.

De las cinco cartas filmicas que Guerin envió a Jonas Mekas, dos resultan de gran interés para este trabajo por cuanto en ellas aparecen elementos que, utilizados por el cineasta barcelonés en su trabajo previo *Guest* (2010), en las cartas primera y cuarta de las correspondencias vienen no sólo a explicar y enunciar los orígenes de aquella sino también a reescribirla al volver sobre determinadas formas cinematográficas ya presentes en el filme.

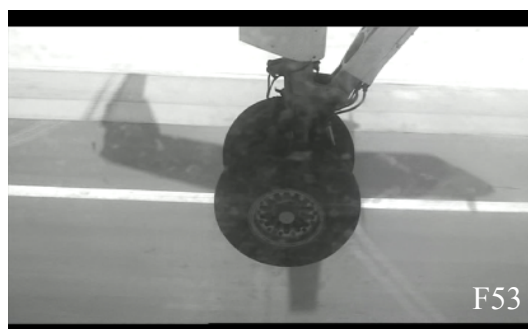
##### 5.4.2.1. Concomitancias entre *Carta a Jonas Mekas n°1* y *Guest*.

La primera de estas formas cinematográficas, presente en *Guest* y recurrente en la carta primera de las *Correspondencia Jonas Mekas- J.L. Guerin*, se encuentra en el comienzo de los dos textos filmicos, protagonizados ambos por el viaje, pero el modo en que éste protagoniza el arranque de los filmes va a diferir en un texto y en otro.

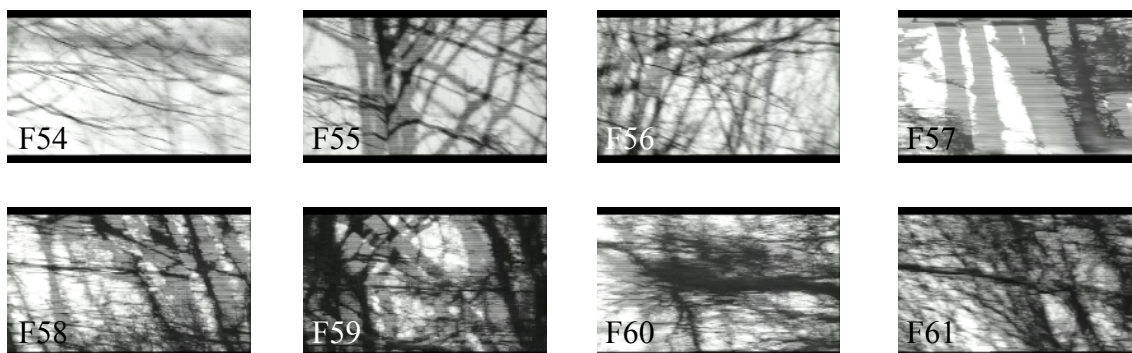
*Carta a Jonas Mekas n°1* arranca con las vistas, desde la ventanilla de un avión, de un paisaje en el que además vemos reflejada la sombra de la aeronave (F48). Rápidamente, las vistas del paisaje son interrumpidas por la inclusión de imágenes -con un formato distinto del que poseen las imágenes primeras, filmadas por Guerin- del filme *Una cara con ángel* (*Funny face*, 1957), del director estadounidense Stanley Donen y protagonizada por Audrey Hepburn y Fred Astaire. En el metraje apropiado, aparece Audrey Hepburn mirando por la ventanilla de un avión (F49). A continuación vemos un avión aterrizar en el aeropuerto de Orly (F50) y, seguidamente, a los protagonistas abandonando el lugar de forma apresurada: Audrey Hepburn y Fred Astaire llegan a la capital francesa (F51). En el plano siguiente -que vuelve a presentar el formato original- un mapa muestra el itinerario recorrido por el avión en el que viaja Guerin: Nueva York-París (F52). Así, mientras en el filme de ficción *Funny Face* el

destino venía señalado por el cartel que indicaba la llegada de los protagonistas al aeropuerto parisino de Orly, en la carta primera de la correspondencia con Jonas Mekas, el plano del mapa con el itinerario del avión nos indica el lugar de destino de éste - también París-.

Pero además, del mismo modo que en el filme de ficción vemos al avión aterrizar, seremos partícipes del aterrizaje del avión en el filme de Guerin, aquí con un largo plano de detalle de una de las ruedas del tren de aterrizaje de la aeronave cuyo descenso seguiremos hasta el momento en que aquella toca tierra (F53); momento en que la palabra *over* de Guerin irrumpe enunciando la cabecera de la carta que escribe: “París, 8 de noviembre de dos mil nueve. Querido Jonas”. Acto seguido, estas primeras palabras son acompañadas de imágenes abstractas: ramas y hojas de árboles sobre un fondo blanco que, capturadas desde la ventana de un tren en movimiento, se presentan como fugaces fotogramas del azar.

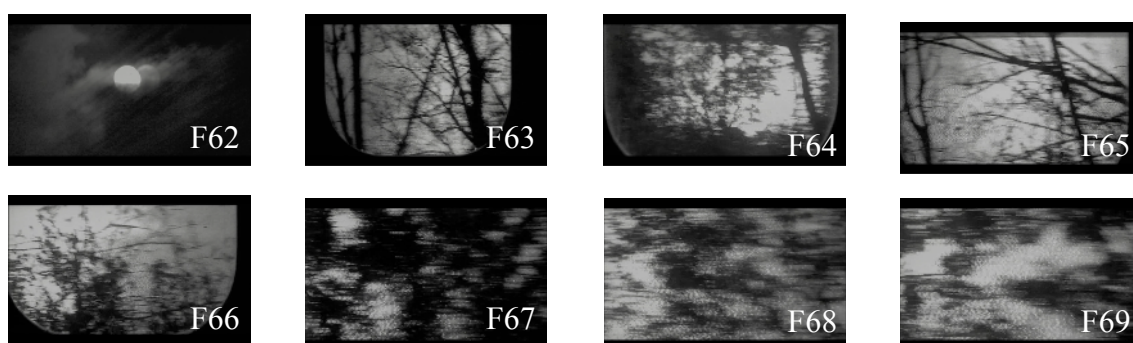


El comienzo de la carta primera reúne así varios de los elementos objeto de reflexión en el cine del director barcelonés: la frontera entre el documental y la ficción, el azar y la pintura; todo ello enlazado con la idea del cine asociado al viaje. El metraje apropiado del filme de ficción *Funny Face*, perfectamente articulado con las imágenes filmadas por Guerin, acaban por formar, en su conjunto, un todo orgánico que actúa borrando las fronteras entre el documental y la ficción, mientras las imágenes abstractas que acompañan la voz *over* de Guerin nos conducen a una reflexión sobre los vínculos entre la pintura y el cine -cómo se inscribe la pintura en la escritura de la imagen cinematográfica-, también presente en otros trabajos del director (Fs 54-61). Estas imágenes abstractas, capturadas a través de la ventana de un tren en movimiento, resultan a su vez como fugaces fotogramas del azar, esto es precisamente el mensaje último de esta carta como explica el cineasta barcelonés: “Intentaré seguidamente captar para usted algún reflejo interesante en la puerta giratoria que tengo en frente. Es un movimiento rotatorio, como pequeñas películas del azar. Usted sabe, el viento sopla donde quiere”.

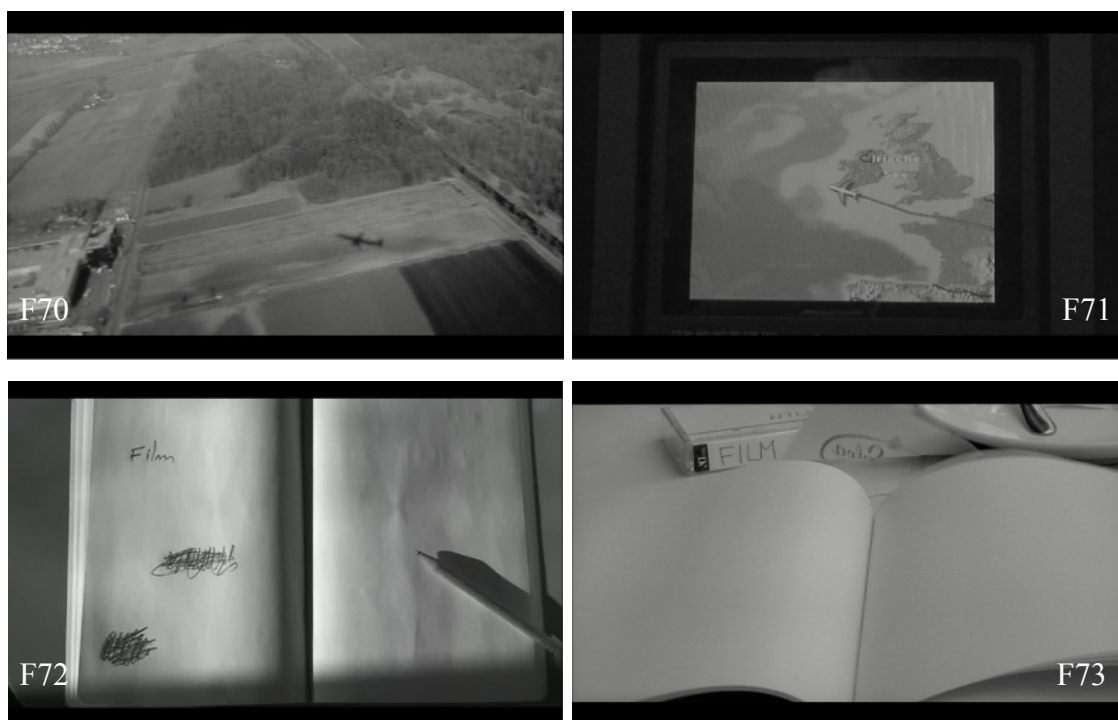


En el caso de *Guest*, el filme arranca con una serie de imágenes abstractas: Por un lado, las imágenes nocturnas de una luna cuya fulgor apenas dibuja las ramas y hojas de los árboles que, desde la ventana de un tren en movimiento, son capturadas; por otro, y del mismo modo en que aparecían en la carta primera de las correspondencias, las imágenes abstractas de ramas y hojas de árboles sobre un fondo blanco, también capturadas desde la ventana de un tren en movimiento (Fs 62-69); Ambas separadas por la imagen del plano detalle de un cuaderno abierto en cuyas páginas en blanco se

imprimen fugazmente los reflejos y sombras que proyecta la vegetación al interceptar la luz de la luna que lo alumbra y que, como ahora veremos, es también un elemento recurrente y de interés. Así es que el viaje protagoniza el arranque del filme. Como decimos, de un modo muy diferente a como tiene lugar en la carta primera de las correspondencias.



Además de compartir ambos textos filmicos el viaje como protagonista de su arranque y las imágenes abstractas, encontramos en el inicio de la carta primera otras imágenes también recurrentes por cuanto se presentan como un recurso previamente utilizado en *Guest*. Estas son, por un lado, las imágenes correspondientes a la entrada del diario de registros del domingo 16 de septiembre donde, como vemos, ya aparece la vista, desde el avión, de la sombra de la aeronave sobre el paisaje (F70) y el plano del mapa señalando el itinerario del viaje (F71); por otro, y como ya hemos anticipado, el cuaderno abierto con las páginas en blanco. En el caso de la carta primera de las correspondencias, sobre el blanco de la hoja aparece escrita la palabra “film” (F72) mientras se oye la voz *over* de Guerin que dirigiéndose a Jonas Mekas, dice: “Estoy rumiando su carta en un bar de estación de tren, en el bar restaurant de la *Gare de Lyon*”. Por otro lado, en *Guest*, también aparecen vinculadas las páginas en blanco de un cuaderno con la palabra “film” ahora escrita en el estuche vacío de una cinta de video colocada junto al cuaderno (F73).



En ambos filmes, las imágenes del cuaderno vienen a poner de relieve un delicado momento del proceso creativo: la crisis de la página en blanco; la lucha contra la falta de inspiración de la que también habla más explícitamente *Guest* en el segmento correspondiente a Nueva York, en la entrada del diario de registros del jueves 4 de octubre, donde oímos un fragmento del *soundtrack* del filme *Retrato de Jennie* que dice:

Nueva York es un lugar frío en invierno. Y el invierno del 34 no fue ninguna excepción. Pero existe un tipo de sufrimiento para el artista que duele más que el frío o la pobreza. Algo así como un ‘Invierno de la mente’, el terrible sentimiento de la indiferencia del mundo.

O, antes aún, en la entrada del jueves 13 de septiembre, donde asistimos a una manifestación de inmigrantes que piden la regularización de su situación, el fin de sus expulsiones y la desaparición de los centros de internamiento que habitan, y cuya desesperación queda sintetizada en el filme de Guerin en una imagen del rostro de Courbet perteneciente a su autorretrato *El desesperado* (*Le Désespéré*, 1841), impreso en una tela izada en un poste a modo de bandera (Fs 74 y 75). El autorretrato de Courbet



no sólo viene a sintetizar la situación emocional de este colectivo, sino que nos anuncia o anticipa un motivo que luego será referido más explícitamente en el filme y es que este autorretrato del pintor francés ha sido interpretado como un rostro de desesperación y de impaciencia provocado por una crisis personal y artística sufrida por el artista.



Como en *Guest*, es este el lugar desde el que Guerin escribe su carta aunque, como ha explicado él mismo en alguna entrevista, en su caso esa crisis de la página en blanco no lo es tanto por una falta de inspiración como por un exceso de motivación:

A veces me sucede como dicen que les pasa a los dromedarios en el desierto, que no se mueven, y no por falta de estímulos sino al contrario por un exceso de estímulos. Cualquier punto en el horizonte es estimulante, y el resultado es que el dromedario no se mueve. Entonces incluso que te den un espacio, como aquí: me han puesto un cubo con unas paredes y a partir de ahí puedo inventar cosas.<sup>154</sup>

---

<sup>154</sup> Pedro, G. de (2007). “Ni yo mismo sé si esto es una película”, *Diario Público*, 27 de noviembre de 2007. Disponible en: [[www.publico.es/21656/ni-yo-mismo-se-si-esto-es-una-pelicula](http://www.publico.es/21656/ni-yo-mismo-se-si-esto-es-una-pelicula)] (enlace activo a fecha: 14/06/2014).



#### 5.4.2.2. Concomitancias entre *Carta a Jonas Mekas n°4* y *Guest*.

En cuanto a la *Carta a Jonas Mekas n°4* también vamos a encontrar en ella algunas imágenes recurrentes por cuanto también se presentan como un recurso previamente utilizado en *Guest*.

La primera de esas imágenes recurrentes a la que vamos a referirnos es aquella con que se inicia el filme: pantalla de cine en blanco que, equiparada al lienzo de un pintor, aguarda a convertirse en soporte de una escritura cinematográfica<sup>155</sup>, en este caso aquella que resulta de la hibridación entre lo calculado y lo aleatorio o, lo que es lo mismo, entre el azar y la voluntad del cineasta y que, la voz *over* de Guerin explica al destinatario de su carta del siguiente modo:

Querido Jonas, sus noticias desde Polonia me han llevado a reconsiderar una imagen que filmé allí hace un par de años. Filmé esta imagen durante el Festival de Cine de Wroclaw. Yo quería ver pasar el movimiento de la ciudad frente a una pantalla y había una ilusión que me mantenía ahí, expectante en ese encuadre: era la ilusión, un tanto disparatada, de que en cualquier momento de esa filmación podía revelarse, dentro de ese encuadre, un orden secreto, un orden oculto.

---

<sup>155</sup> La imagen de la pantalla de cine en blanco será también la imagen que cierre esta carta filmica pero entonces, inscrita sobre ella aparecerá una cita de Henry David Thoreau que dice: “The world is but a canvas to our imagination” (“El mundo no es sino el lienzo de nuestra imaginación”). Guerin toma prestada la declaración de Thoreau, apropiándose de ella para revelar una idea personal a la vez que se pone en relación con el filósofo, poeta y escritor de *Walking (Caminar, 1861)* -en vida del autor, su obra más popular- que, concebida como una conferencia que leyó en multitud de ocasiones, es una exposición sobre la filosofía del deambular. Para Thoreau el hecho de caminar se convertía en motivo único de escritura, como una forma de vida, idea que Guerin comparte con él, como reflejan los filmes de estudio de este trabajo de investigación. Pero no será esa la única referencia que haga a Thoreau, en las correspondencias. En *Carta a Jonas Mekas n°2*, el cineasta barcelonés realizará una visita a Walden Pond, lugar en el que Thoreau vivió durante dos años, dos meses y dos días, en una cabaña construida por él mismo, y durante los que se dedicó a escribir sus experiencias -como un ideario de vida sencilla-, más tarde publicadas en un libro titulado originalmente *Walden, la vida en los bosques* -actualmente sólo *Walden*- y que Guerin pone en relación con el filme *Francesco, giullare di Dio (Francisco, juglar de Dios, 1950)* de Roberto Rossellini que narra diversos episodios de la vida de San Francisco de Asís, así como con las imágenes franciscanas del cine de Jonas Mekas; por otra parte, humildad y sencillez en las imágenes, a las que también se aproxima el cine de Guerin.

Esta idea un tanto disparatada me mantiene atento a las figuras que entran y salen, el ritmo de las entradas y salidas de cuadro, a sus desplazamientos, al cruce entre distintas escalas... Por momentos parece que las cosas se diluyen, se aplana el movimiento pero de pronto hay algo: el movimiento de una cabellera que cruza con paso decidido, quizás una ciclista que irrumpe dentro del cuadro. Algo que devuelve el sentido de orquestación a la imagen, de composición; y para que este orden secreto se revele yo necesito imponerme unos límites, unas restricciones; ante todo los límites propios del encuadre que para mí es como un marco rígido, una restricción como también es restricción la denuncia expresa de sonido y de color. Ese tipo de restricciones me hacen sentir más próximo al artesano que tiene que dominar una técnica que aún se le subleva. Sin una cierta adversidad técnica no acabo de encontrar mi forma de filmar. Desconfío un poco del servilismo tecnológico y necesito, además, todavía, elegir, tomar algunas elecciones como cuándo escuchar el aleteo de un pájaro que cruza o unos pasos, por eso sigo pensando más, yo creo, en términos de *filming* que de *taping: filming mistakes*.

El azar sigue aquí, pues, presidiendo los inicios de la creación cinematográfica ya que mientras Guerin sólo aplica su control seleccionando el encuadre y el motivo que quiere filmar -al estilo de los planos fijos del cine primitivo, principalmente de aquellas imágenes capturadas por los hermanos Lumière-, el resto, todo lo que ocurre en el interior del plano es el resultado del propio devenir del mundo real que está siendo objeto de filmación. Es decir, Guerin deja enteramente al azar la puesta en escena, controlando sólo, como decimos, el encuadre y el motivo filmado, a la vez que actúa imponiéndose algunas restricciones como son la renuncia al color y el sonido.

Esta pantalla cinematográfica en blanco sobre la que se inscriben los viandantes que en su tránsito por el espacio público cruzan momentáneamente la misma (F76), aparece también en *Guest* (F77) pero, en ésta, sin una voz enunciativa como la presente

en *Carta a Jonas Mekas n°4*, dejando pues, en aquella, que el espectador realice una lectura sin guía de la imagen.



Además de ésta, aparecen otras imágenes también recurrentes en la *Carta a Jonas Mekas n°4*, como son: el cuaderno abierto con las páginas en blanco (F78); la imagen abstracta generada por la visión de lo que parece vegetación a través de la ventana, mojada por la lluvia, de un tren en movimiento (F79); la imagen de aquellos que constituyen el rostro de los espacios públicos europeos como es el caso del extranjero que toca el acordeón en la calle (F80); la imagen del cine proporcionada aquí por los propios festivales a los que asiste (F81). Todas ellas imágenes presentes también en *Guest* y que, como en la cuarta epístola cinematográfica, vienen a poner de relieve distintas cuestiones de interés para el cineasta barcelonés. Así, como explicábamos en el caso de la *Carta a Jonas Mekas n°1* y *Guest*, la imagen del cuaderno abierto con las páginas en blanco nos habla de un delicado momento del proceso de creación: su inicio, cuando aún no hay nada escrito; la imagen abstracta generada por la visión a través de la ventana, mojada por la lluvia, de un tren en movimiento nos conduce también aquí a una reflexión sobre los vínculos entre la pintura y el cine; la imagen del cine proporcionada por los festivales donde el cineasta barcelonés asiste para promocionar sus filmes pero donde, como sabemos, se siente especialmente incómodo. Guerin no comparte la idea del festival como celebración del cine, quedando esto reflejado en la voz *over* que acompaña las imágenes y que dice así:

Pero no estoy perpetrando esta carta nueva desde Auschwitz. No estoy en Polonia tampoco. Lo estoy haciendo desde un parque temático de

naturaleza bien distinta. Se trata del Festival de Venecia a donde he acudido para presentar mi última película.

Así es que califica al festival de cine de ‘Parque temático’, un recinto que, aunque con una cierta intención didáctica, se caracteriza principalmente por sus atracciones y espacios para el entretenimiento y que, además, está, generalmente, ligado a un proyecto empresarial con importantes inversiones económicas. Es decir, precisamente aquello de lo que Guerin parece huir, esto es el cine emparentado con la industria en contraposición a la esencia de su cine pensado en relación con lo artesanal: como escritura. De este modo, las imágenes del cine proporcionadas por los festivales que ya aparecieran en *Guest*, vienen aquí, con la voz *over* que las acompaña a explicar lo que entonces, sin voz enunciativa, quedaba a voluntad del espectador -de la lectura que éste hiciera de dichas imágenes-. Por último, el extranjero que toca el acordeón en la calle y que, como el pakistaní que vende rosas y el vendedor ambulante africano, es una de las presencias que dan rostro al espacio público europeo.



Sin embargo, aunque el acordeonista callejero aparece también en *Guest*, en el diario de registros serán otras las presencias que den rostro al espacio urbano, mayormente latinoamericano, como son: los distintos predicadores religiosos (F82), los artistas de la calle -como pintores, retratistas o poetas- (Fs 83 y 84), los vendedores ambulantes (Fs 85 y 86) o los *clochards* (F87), entre otros. Presencias distintas que generan una fisonomía diferente para ambos espacios públicos -el europeo y el latinoamericano- pero que convergen en lo esencial: en ambos casos esas presencias son personas que sufren el desarraigo de la ciudad que les acoge.



Como en los casos anteriores, vuelve a ser la cuarta epístola donde Guerin explique con su voz *over* aquellas imágenes ya presentes en *Guest* quedando patente, además, la fuerte simbiosis intertextual de *Guest* y la *Carta a Jonas Mekas n°4*:

He pensado en ellos porque regreso ahora de rodar con gente desplazada. Ha sido extraño mi itinerario a ese respecto. Empecé rodando en exteriores porque es más barato simplemente que rodar en interiores. Mis presupuestos son muy ajustados así es que me he ido especializando en el espacio público y eso me ha llevado a conocer mejor a los habitantes de ese espacio público; los que le dan ojos y rostro y que casi siempre son gente que ha perdido sus espacios originarios: ahí está el rumano con su acordeón, el vendedor de rosas pakistaní o el africano con sus bolsos. Son casi siempre las mismas presencias que dan una fisonomía, una identidad al espacio público europeo, a sus calles, al menos en las grandes ciudades. Son personajes que a menudo conllevan el eco de una cultura popular, campesina incluso, que no encuentra arraigo en la nueva ciudad que les acoge y esa perspectiva del desarraigo es común a todos los personajes que he filmado últimamente; incluso a usted, un lituano llegado a Nueva York que le gusta recordarse como el niño granjero al que los soldados rusos destrozaron su primera cámara de hacer fotos. Y yo, desde mi confortable estatuto de invitado errante me imagino a veces como una especie de trasunto cómodo de ellos. Les miro, les observo e invento historias.

5.4.3. *Correspondencia Jonas Mekas- J.L. Guerin*: José Luis Guerin se inscribe como *flâneur*.

En *Carta a Jonas Mekas n°1* -y también así aunque en menor medida, en *Carta a Jonas Mekas n°4*-, de *Correspondencia Jonas Mekas- J.L. Guerin* nos encontramos la segunda forma de manifestación de la *flânerie* que hemos indicado, esto es, la identificación del registro visual de la cámara con la *flânerie* urbana y, por extensión, la identificación del cineasta como *flâneur*.

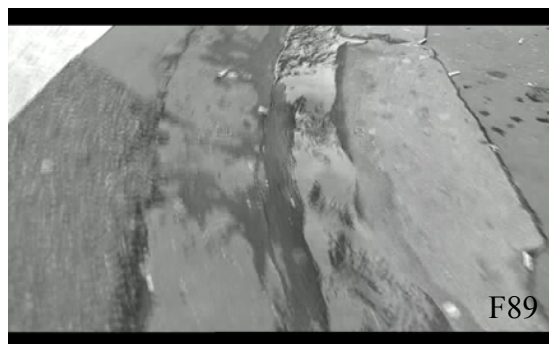
Ambas cartas nos muestran fragmentos del tránsito de Guerin por distintas ciudades: La primera carta resulta de la filmación aleatoria del cineasta barcelonés que, invitado por el Centro Pompidou de París para la presentación de una película, aprovecha, como explica la voz enunciativa del filme, el tiempo de proyección de la misma para salir a callejear, regresando después para el debate. Explica la voz *over* de Guerin en el filme:

Ritualizo mis paseos callejeando sin rumbo, sin ideas predeterminadas pero atento a la posible revelación de una imagen, de un motivo, de un personaje para una película. Ahí recuerdo entonces sus palabras en Nueva York; aquella bella formulación cinematográfica: ‘*I react to life*’; ‘*I react to life*’, dijo usted. Ese reaccionar a la vida con una cámara me ha acompañado en el paso errante de estos últimos meses.

Mientras que la cuarta surge como respuesta de una carta anterior enviada por el cineasta lituano a Guerin, donde le muestra lo encontrado en un viaje al “Viejo Mundo” -como se refiere Jonas Mekas en su carta, al hablar de Cracovia y Eslovaquia- donde ha visitado los lugares del horror, de la muerte. Esto trae a la memoria del cineasta barcelonés unas imágenes filmadas dos años antes, en Polonia, a donde viajó para participar en un festival de cine; imágenes que va a enlazar con otras filmadas durante la propia realización de la carta que escribe -filma- y que lo sitúan en un lugar bien distinto: Venecia.



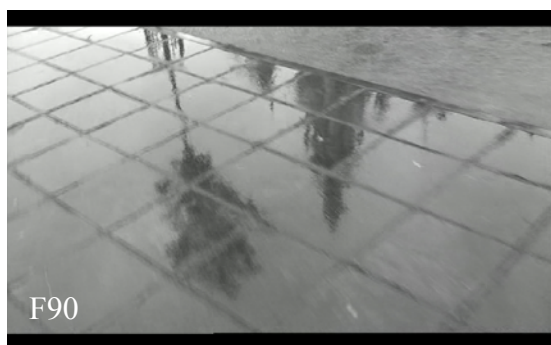
En *Carta a Jonas Mekas n°1*, Guerin sale a pasear según un callejeo no planificado, con una trayectoria marcada por el azar y, como dice en el filme, sin ideas predeterminadas pero con una predisposición al encuentro con lo fortuito, a la revelación. Durante su callejeo mantiene una actitud observadora y perceptiva, recogiendo con su pequeña videocámara -como si de un cuaderno de notas se tratara- todo cuanto llama su atención. De este modo, se suceden en el filme distintas imágenes como son: el cautivador giro de un carrusel (F88), agua que corre junto al bordillo de una acera (F89), el reflejo devuelto por el suelo urbano mojado (F90), el movimiento de una paloma cuyos pasos son seguidos por la cámara (F91), el juego de unos niños que se arrojan las hojas caídas que cubren el suelo del parque en el que corretean (F92) o la sombra del propio cineasta proyectada en el suelo mientras callejea con su cámara; todos ellos motivos que poco a poco nos permiten construir un paisaje<sup>156</sup> hasta llegar a la puerta giratoria del Restaurant Le Train Bleu de la Gare de Lyon que, sometida a las personas que entran y salen del establecimiento, irá generando multitud de reflejos que la cámara captura seducida y que, como hemos indicado antes, son el fin último de su carta a Mekas (F93).



---

<sup>156</sup> Cada una de las imágenes vienen a presentarse como detalles de un paisaje que, en su conjunto, acaba por conformarse pues, tal y como dice Kracauer a propósito del paisaje en el cine: “Frente a la tarea de captar la esencia de un paisaje en gran escala, la película debe proceder como un turista que, paseando por ese paisaje, deja vagar sus ojos de un modo tal que su imagen última estará compuesta de distintos detalles y perspectivas.” Kracauer, S. (2001). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós Ibérica, p. 78.





Por otro lado, Guerin recuerda a Mekas su principio del cine: ‘*I react to life*’, aquel que desde el encuentro de ambos en Nueva York le acompaña y que, en la primera carta, vuelve a ser esencial. Ese “reaccionar a la vida” en su paso errante por los distintos lugares comienza en *Guest* -donde, decíamos, Mekas hace las veces de oráculo del viaje- y se extiende a las correspondencias, siendo en estas últimas, en *Carta a Jonas Mekas n° 1*, donde el cineasta desvela la práctica que desde entonces ha venido asumiendo. Lo hace aquí a través de la imagen de una hoja blanca donde aparece escrita la palabra *flâneur* (F94) pero identificándose también como tal en *Guest*, al oírse -en el momento exacto en que dicha palabra aparece en la pantalla- la voz *over* de Guerin dando cuentas al tú-destinatario de la carta del trabajo que, como cineasta, ha venido realizando:

¿Sabe usted, Jonas? Hace un par de años me puse a prueba a mi mismo aceptando sin exclusión todas y cuantas invitaciones de eventos y festivales me pudieran requerir. El resultado de esa experiencia ha sido un largo viaje de casi dos años de duración, y a resultas de ese viaje intento ahora elaborar una película que se llamaría *Guest*, pues ese ha

sido mi estatuto; *Guest*, pues ese ha sido mi pacto, mi alianza con el mundo durante ese periodo de tiempo.

La palabra *flâneur* escrita sobre una hoja viene, pues, como decimos, a presentar la práctica asumida por el cineasta barcelonés durante sus filmaciones en el último tiempo: Explorador e indagador de los espacios que transita, al cineasta *flâneur* la ciudad se le abre como paisaje formado de pura vida, nutriéndose no sólo de lo que sensiblemente se le presenta ante los ojos sino también del saber sentido que se transmite de persona a persona -sobre todo oralmente- y de que se apropia como si se tratara de algo vivido. Pero en la epístola primera a Mekas, no sólo va a asumir y revelar la práctica del *flâneur*, sino que va a dar un paso más allá al inscribirse como tal en el filme grabando su propia sombra proyectada en el suelo mientras deambula por el espacio público con su pequeña videocámara (F95): Guerin se consolida así, como un *flâneur* cámara en mano.



En *Carta a Jonas Mekas n°4*, Guerin continúa el trabajo realizado en *Guest* al reflexionar sobre los espacios públicos y sus moradores; gentes que ha perdido sus espacios originales y que ahora dan ojos y rostro al nuevo espacio que los acoge -aquí el europeo, en *Guest* principalmente el latinoamericano- y con los que despliega un sentimiento de empatía -como también era propio del *flâneur* periodista que veía al ‘otro’ marginal como un doble de sí mismo- al sentirse como un trasunto burgués de ellos, a los que además mira y observa, para inventar historias.

### **5.5. *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007)<sup>157</sup>: crónica fotográfica de una flânerie.**

#### 5.5.1. ‘Lo fugitivo’ en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*.

El filme *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* forma parte de un tríptico de obras cinematográficas -aunque también pueden verse como obras independientes- que giran en torno al encuentro entre un flâneur y una fugitiva. La primera de esta serie de obras, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, llama nuestra atención en tanto que se nos presenta como un trabajo personal del cineasta, en principio un “juego” para sí, que terminó siendo mostrada al público por la incitación de una mirada ajena. Esto tiene su interés debido a que el resultado de ese “juego” fue un largometraje mudo construido a partir de fotografías en blanco y negro que venía a situarse en el panorama cinematográfico actual como una “rareza” con escasa, si no nula, aspiración a ser proyectada en salas comerciales. Como dijo Jaime Pena al respecto de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*:

Si no fuese por su reciente edición en DVD, ésta sería la típica obra que pasaría a engrosar la ya infinita historia secreta del cine, compuesta en su mayoría por películas experimentales invisibles en los circuitos convencionales de difusión.<sup>158</sup>

Se revela así la razón de esta obra, un trabajo personal e íntimo: “Un soliloquio absoluto que tiene la libertad de quien escribe”, como ya declaró José Luis Guerin en una entrevista concedida a La Fuga<sup>159</sup>. Pero más allá del acercamiento al artista que puede suponer un trabajo tan personal, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* apela a nuestra

---

<sup>157</sup> La ficha técnica de la película figura en el Apéndice 4.1.

<sup>158</sup> Pena, J. (2008). “En tierra de nadie”, *Cahiers Du Cinéma España*, nº14, Julio-Agosto de 2008, p. 12.

<sup>159</sup> Pinto, I. y Silva, H. (2009), “Entrevista a José Luis Guerin a propósito de En la ciudad de Sylvia y Unas fotos en la ciudad de Sylvia”, *laFuga*, nº9. Disponible en: [www.lafuga.cl/entrevista-a-jose-luis-guerin/252] (enlace activo a fecha: 20/11/2013).

atención desde su estatuto de fotomontaje secuencial al plantearnos diversas cuestiones acerca del propio lenguaje del cine, tales como ¿cuál es el número de imágenes fijas necesarias para descomponer un movimiento, una acción o un gesto?, ¿cómo reconstruir la ilusión de movimiento?, ¿qué es lo que perdemos en el tiempo que se elide entre imagen e imagen? -como ha comentado Nuria Esquerra, montadora del filme- o su remisión al cine de los orígenes, por otro lado presente en gran parte de la obra de este director. Pero, sobre todo, porque en estas y otras cuestiones va a jugar un papel fundamental ‘lo fugitivo’-esto es, aquello que parece escaparse, huir o esconderse o que, en algún modo, es perecedero y, por tanto, tiende a desaparecer fácilmente-, concepto que va a gravitar a lo largo de todo el filme estableciéndose como un elemento compositivo fundamental que, además, adquiere un gran interés para nuestro trabajo al guardar una estrecha relación con la figura del *flâneur*. Como señalará Baudelaire en el prólogo de *Pequeños poemas en prosa*, “la actualidad fugitiva necesita ser descrita desde un género corto, de trazos rápidos”<sup>160</sup> hallando en el *flâneur*, consciente de la transitoriedad de la modernidad, un sujeto capaz de percibir lo fugaz, lo efímero de los acontecimientos urbanos, tratando de fijarlos. Esa será, precisamente, la aventura que Guerin emprenda en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* como fotógrafo: no otra que asistir a la revelación de todo cuanto habría pasado desapercibido a nuestro ojo desnudo, tratando de fijar lo pasajero, lo efímero, lo fugitivo de la cotidianidad.

#### 5.5.2. Sobre el uso de imágenes fijas.

Comencemos primero atendiendo a la naturaleza de este filme puesto que, como decimos, apela directamente a nuestra atención y veamos la repercusión que tiene el uso de imágenes fijas en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*.

El modo en que la fotografía puede presentarse en el cine es variada, siendo ejemplo de ello la presencia de la figura del fotógrafo en el filme, la fotografía como detonante del relato o la fotografía como esencia constitutiva del filme, entre otras. Es

---

<sup>160</sup> En: Cuvardic, D., *El flâneur en las prácticas culturales*, op. cit., p. 73.

este último el caso de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, un largometraje mudo construido a partir de fotografías en blanco y negro donde fotografía y cine -disciplinas que caminan por vías paralelas- se descubren coincidentes. Cuando esto ocurre, el propósito del cine, que es dejar avanzar el tiempo, se ve interrumpido por el de la fotografía cuyo propósito es justo el opuesto, detenerlo.

Al estilo de *La Jetée* (1962), de Chris Marker, o *Letter to Jane* (1972), de Jean-Luc Godard, Guerin elabora un relato de ficción con imágenes fijas prácticamente en su totalidad. *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* se trata de una película fotográfica en que cobra fuerza el montaje a través del ritmo variable con que se suceden las imágenes y el texto que las acompaña, prescindiendo el director catalán de las formas con que procede el cine convencional para generar la ilusión de movimiento y propiciando, así, una reflexión sobre la forma en que se articula el medio cinematográfico.

Al igual que en *La Jetée*: “la imagen demasiado fija, la suspensión del tiempo, por ser demasiado visible, conduce irremediablemente hacia el lado de la pérdida y de la muerte.”<sup>161</sup>, en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, la suspensión del tiempo nos conduce a la nostalgia de un tiempo vivido; un tiempo pasado que llega hasta el presente en forma de rememoración pero que a la vez es inalcanzable por cuanto las presencias que lo habitaron ahora se nos resisten. De modo que la imagen fija actúa dramatizando la naturaleza fugitiva de Sylvia y conduciéndonos, irremediablemente también, hacia el lado de la pérdida e incluso al de la muerte, pues como mujer fugitiva, inalcanzable, Sylvia se aproxima a la idea de mujer fantasma y lo fantasmagórico tiene un fuerte vínculo con la propia muerte. Pero además de esta función de dramatización de la imagen fija vamos a encontrarnos con que su uso, por parte de Guerin, comprende otros propósitos. Uno de esos propósitos es adentrarse en el lado más íntimo del cine, es decir, pensar el cine más desde su materialidad, cuestión que ha podido experimentar, precisamente, en obras como *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* o la instalación *Las mujeres que no conocemos* (2007) que, elaboradas fuera del imperativo de la mecánica industrial del propio medio, le han permitido experimentar muchas posibilidades que, de

---

<sup>161</sup> Bellour, R. (2010). “La interrupción del instante”. En *Tiempo expandido*. Madrid: La Fábrica Editorial, p. 132.

otro modo, irían quedando suspendidas sin que nadie las atiende. Así, José Luis Guerin, a propósito de su instalación *Las mujeres que no conocemos* (2007), afirmaba en una entrevista:

En un museo tienes toda la libertad del mundo para, incluso, proponer marcos que nunca han existido en el cine; te permiten pensar el cine desde la fotografía: los estadios previos. Así planteé la instalación *Las mujeres que no conocemos* (2007), como un relato fotosecuencial. Por supuesto ahí está Chris Marker, pero también Étienne-Jules Marey o Eadweard Muybridge: el misterio de lo que se elide entre dos fotos; la película que se escapa en el intersticio, entre una imagen y otra. Lo que, finalmente, se imagina el espectador haber visto si muestras una relación entre dos fotos.<sup>162</sup>

Y también así, en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, a propósito de la cual Miguel Marías señala:

Su instinto le ha hecho comenzar desde el principio. Con un nuevo equipo, barato, casi gratis, y tomando como modelo, no a D.W. Griffith o a Louis Feuillade, ni siquiera a Louis Lumière, sino más bien a los más primitivos de los pioneros, Étienne Marey y Eadweard Muybridge, [Guerin] ha encontrado la verdadera esencia del cine, su olvidado, invisible y dado por supuesto secreto: que, de hecho, no hay imágenes reales en movimiento, sino sólo fijas, una sucesión de fotografías cuya sucesión crea la *ilusión de movimiento*. [...] Guerin, reinventando el cine con medios digitales, ha vuelto a los inicios, sin ningún tipo de sonido, ni música o ruido, sin color, y empleando sólo los mínimos elementos esenciales, esos disponibles cuando el cine aún no era un entretenimiento, un espectáculo, sino una herramienta científica

---

<sup>162</sup> Barrachina, S. (2012). “La pantalla como lienzo. Entrevista con José Luis Guerin”, *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, nº13, p. 63.

entendida para mirar y ver lo que el ojo desnudo no podía, y registrar y archivar, tomar notas, hacer anotaciones. Pero *Unas fotos* no es un mero *remake* de los primeros pasos del cine antes de Lumière: No recuerdo una sola película muda en la que se usaran rótulos como una especie de monólogo interior, como equivalente silencioso y escrito del comentario de una *voz over*, como Guerin hace.<sup>163</sup>

Como advierte Marías, Guerin vuelve a los inicios del cine pero no para hacer una nueva versión de aquellos primeros filmes, sin más, sino para tomarlos como referencia y, a partir de aquellos, experimentar con el medio cinematográfico - estudiarlo-.

Todas sus obras -ya sea una película, un corto, una obra para un museo- buscan una especificidad, un proceso de producción que le permita una nueva experiencia, preguntándose para ello en cada proyecto: “¿Qué es lo que me permite esa producción en particular que no podría hacer, en modo alguno, en otro tipo de producción?”<sup>164</sup> llevando al límite esa idea en cada película. *En construcción* (2001) surgió de la universidad y sólo en su seno fue posible. Guerin no podría haber contado con técnicos durante tres años porque, como él mismo ha señalado, no habría habido dinero. Sólo porque el proyecto se realizó en el seno de la universidad, con los estudiantes, fue posible su realización; *Tren de sombras* (1997), como ha señalado el director barcelonés en alguna ocasión, fue posible por quien fue el productor del filme -Pere Portabella-,

---

<sup>163</sup> Traducción personal de: “His instinct has made him start at the very beginning. With the new, cheap, almost cost-free equipment, and taking as his model not D.W. Griffith or Louis Feuillade, or even Louis Lumière, but rather the very earliest of pioneers, Étienne Marey and Eadweard Muybridge, he has found again the true essence of cinema, its forgotten, invisible, taken-for-granted secret: that there are in fact no real images of movement, but only stills, a succession of photographs whose succession creates the *illusion of movement*. [...] Guerin, reinventing cinema with digital means, has returned to the very beginnings, without any sort of sound, not even music or noise, without color, and has employed only the minimal, bare elements, those available when cinema was not yet entertainment, not even a show, but almost a scientific tool intended to look at what you cannot see with the naked eye, and to register it and keep a record, to take notes, to make annotations. But *Unas fotos* is not merely a *remake* of the early steps of cinema before Lumière: I don't recall a single silent film that used titles as some sort of inner monologue, as a kind of silent, written equivalent of voice-over commentary, as Guerin does.” Marías, M. “Something really news: Starting over”. Disponible en: [[http://fipresci.hegenauer.co.uk/undercurrent/issue\\_0106/guerin\\_marias.htm](http://fipresci.hegenauer.co.uk/undercurrent/issue_0106/guerin_marias.htm)] (enlace activo en fecha: 27/02/2017).

<sup>164</sup> Barrachina, S., *op. cit.*, p. 62.

pues de otro modo, no le habrían permitido llegar a ciertos límites; En *Correspondencia(s)* (2011) -enmarcada en el proyecto ‘Todas las cartas’- realizó una serie de cartas filmadas y cruzadas con el cineasta lituano Jonas Mekas para lo que aprovechó los medios que le ofrecía la organización. Así, todas los filmes de Guerin resultan del trabajo del cineasta catalán por llevar al límite cada encargo que recibe o cada proyecto personal según las circunstancias que envuelven al mismo.

En definitiva, Guerin parece negarse a considerar al cine únicamente como una mercancía, insistiendo con cada proyecto en pensarlo más desde su materialidad; algo que es muy común al arte contemporáneo pero que en el cine, en su concepción como ventana abierta sobre el mundo, como trampantojo, se ha perdido. El cine de Guerin piensa la pantalla más como un lienzo. Es la idea del cine como espacio y como tiempo.

### 5.5.3. Tras la mujer fugitiva.

El modo en que lo fugitivo se presenta de forma más evidente en el filme es en la condición o naturaleza de la mujer anhelada (Sylvia), punto de partida para la construcción del relato.

Aunque, como hemos dicho, son tres las obras que José Luis Guerin ha dedicado al encuentro entre un *flâneur* y una fugitiva, el modo en que el cineasta construye el relato, va a ser diferente en cada una de ellas. En *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, obra que inicia el tríptico cinematográfico, el cineasta catalán va a dar cuenta de una experiencia vivida veintidós años antes –autobiográfica o no- a través de su rememoración, en primera persona, como enunciador del filme. Esa experiencia relata el encuentro pasajero entre un hombre y una mujer (Sylvia) en un bar de Estrasburgo (agosto de 1982) y la búsqueda de esa mujer fugitiva veintidós años después (agosto de 2004). De aquel encuentro apenas conserva algunos recuerdos, tales como un posavasos o una caja de cerillas; de Sylvia, su profesión –información que utiliza para comenzar la búsqueda- y su imagen-recuerdo. Ésta será la base sobre la que Guerin construya el



filme, esto es la búsqueda de una mujer, de un rostro en una ciudad, pero no el rostro de Sylvia en el momento de la búsqueda sino un rostro veintidós años más joven, el de su imagen-recuerdo. Esto dará lugar a una reflexión a propósito del retrato, tema éste sobre el que el cineasta catalán ha confesado: “Cada vez estoy más interesado en el cine como un arte del retrato”<sup>165</sup>. Buscar a una mujer veintidós años después del último encuentro con ella -en este caso, el único-, sin más imagen que la de su recuerdo y situando al espectador en una posición de desventaja respecto del narrador al no contar aquel siquiera con la imagen-recuerdo de Sylvia, pareciera casi una orquestación de la obra para enfrentar al espectador a la consideración y reflexión del cine como un arte del retrato.

En *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* la construcción del relato va a tener lugar a partir de modelos literarios de mujer amada. En el filme Guerin seguirá los caminos trazados por Goethe, Dante, Petrarca o Miguel Marías, todos ellos autores de obras literarias que, al igual que *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, giran en torno a una mujer que resultará inalcanzable. Así, Sylvia no será la única mujer cuya ausencia sea evocada sino que se sucederán en el relato otros rostros también ausentes de mujer: Beatriz, Laura, Juana de Arco, la mujer cuya imagen fugaz fue atisbada en el metro, según el cuento inédito *Una visión*, de Miguel Marías e incluso Lotte, la amada inalcanzable de *Las desventuras del joven Werther*, quien finalmente no aparece en el filme<sup>166</sup> pero que según los referentes culturales del espectador también puede resultar evocada al hablarse en el filme de Goethe. El cineasta catalán vincula así su relato a los relatos de Dante, Petrarca o Goethe, resultando no sólo modelos literarios con los que guiarse, sino también de introducción de otros modelos de mujeres inalcanzables con que poner de relieve la fugacidad de Sylvia.

Desconocidos los rasgos de la mujer fugitiva, aparecerán en el filme numerosas mujeres (rostros) capaces de evocarla, resultando cada una de ellas una manifestación

---

<sup>165</sup> Villar, E. (2011). “José Luis Guerin: “Cada vez estoy más interesado en el cine como un arte del retrato””, *Academia. Revista del Cine Español*, nº178, mayo de 2011 p. 23.

<sup>166</sup> Lotte sí aparece en una secuencia-viaje “La ciudad de Lotte-Viaje a Wetzlar”, que formaba parte del filme en un primer montaje que duraba alrededor de una hora pero que finalmente fue eliminada e incluida como extra en su publicación en DVD.

de Sylvia en tanto que sus cuerpos van a acoger el deseo de la mujer anhelada por el narrador. Esto quedará recogido en el filme con los versos de Petrarca:

*Así, ¡oh triste!, a veces voy buscando*

*señora, cuanto es posible, en otras*

*vuestra deseada forma verdadera.*

Así, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* es el relato de la búsqueda de una mujer que va a tener su correspondencia visual en la pantalla con la repetida imagen de una mujer vista de espaldas a partir de la cual empiezan a latir todas las mujeres (Fs 96-104).



Pero, además, José Luis Guerin manifestará en el filme: “Al desaparecer la figura aparece un entorno...un flujo de vida que evoca a la desaparecida”, así, su fugacidad no hará sino acrecentar su presencia al vincular a Sylvia tanto a los cuerpos

de otras mujeres como al flujo de vida que surge tras su desaparición (Fs 105-113). Sylvia no está en ningún lugar y, a la vez, se encuentra en todas partes.



5.5.4. El retrato contra la fugacidad del rostro y la fragilidad de la imagen-recuerdo.

Cada vez estoy más interesado en el cine como un arte del retrato; y a menudo me pienso como un pintor, en el sentido no de cerrarme en cualidades plásticas, sino de cómo relacionarme con la otra persona, cómo situarla, cómo utilizar la relación entre el entorno y la figura; a dónde va a mirar. Cómo creas una situación, con qué objeto caracterizas a una persona, en qué situación la captas, cómo describes su espacio. A menudo pienso que olvido casi todo de las películas y lo que retengo son una pausa de silencio, un gesto, una expresión, una emoción. Cosas

muy próximas a esa idea del retrato, que es lo que más cultivo últimamente.<sup>167</sup>

La realización de estas tres obras en torno al encuentro de un *flâneur* y una fugitiva de imagen desconocida para el espectador bastan para dar cuenta del interés que el cineasta catalán tiene en el cine como un arte del retrato. En los tres filmes -*Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007), *En la ciudad de Sylvia* (2007) y *Las mujeres que no conocemos* (2007)- la búsqueda de esa mujer fugitiva va a resultar el eje vertebrador a partir del cual José Luis Guerin va a plantear una reflexión en torno a la fragilidad de la imagen-recuerdo; una imagen convocada, virtual, sujeta a una cierta subjetividad y que se debilita con el paso del tiempo, pero también en torno a la fugacidad del rostro y el retrato como único testimonio fiable y duradero sobre la fisonomía y el alma del ser humano. Pues, aunque los retratos sólo pueden plasmar una faceta o aspecto del modelo que representan, en una época y circunstancias concretas de su vida, son lo único que puede caracterizarnos para siempre, permitiéndonos trascender más allá de nuestra desaparición. Esto es, el retrato como antídoto a la fugacidad de la existencia del hombre (la fugacidad de su rostro).

Las imágenes tienen un papel sustitutorio, es decir, suplen la ausencia del modelo. Por tanto, un retrato debe ser capaz de evocar al modelo, recordarlo e incluso inferirle vida, de modo que aunque sea sólo por un instante, el modelo se encarne ante nuestros ojos. En *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* el espectador no verá una fotografía de Sylvia. Su ausencia pondrá de relieve esta cualidad de la imagen, a la vez que subraya la fugacidad de Sylvia (su condición de fugitiva) y de un rostro que también al espectador se le escapa. Esta reflexión en torno a la fugacidad del rostro y el retrato como único testimonio fiable y duradero de la fisonomía y el alma del ser humano va a estar también presente en el filme a través de otros retratos. José Luis Guerin va a conducir al espectador, a través de fotografías que reflejan su paso por distintos museos, a algunos de los retratos más relevantes de la historia del arte. Así, vamos a señalar, por constituirse ambos casos como imágenes fundacionales en la historia del arte

---

<sup>167</sup> Villar, E., *op. cit.*, p. 23.

occidental, dos de ellos. El primero, representa el mito de Boutades (F114), el cual parte de la idea de que si se consigue cazar la sombra de una persona y fijarla en un plano, se logra inmortalizarla, como si se expusiera para siempre a la luz. Esto se ha considerado el nacimiento del retrato, contando la leyenda que:

Durante lo que iba a ser la última cena que pasaran juntos, una princesa de Corinto, hija del rey Boutades, supo que su prometido iba a partir a la guerra al despuntar el día. Siluetó entonces con cuidado la sombra del perfil de su amigo que una vela proyectaba sobre el muro y mandó que un artesano creara, a partir de este trazo, un molde con el que obtener tantas efigies (en griego *typoi*), tantas imágenes como fueran necesarias para seguir estando cerca de él en todas partes. Dicen los mitos que, a partir de entonces, los retratos pintados durante años fueron ejecutados de la misma manera: reproducían los contornos de una sombra proyectada. De este modo, no sólo imitaban fielmente el perfil de un ser (una persona o un animal), sino que trataban de estar unidas a él, de tenerlo cerca, de impedirle que las sombras lo engulleran.<sup>168</sup>

El segundo, es la imagen del llamado “velo de la Verónica”, impronta directa y mágica del rostro sudoroso de Cristo, la santa faz, impresa sobre la superficie de un paño limpio y que recoge lo que los teólogos han llamado un *vera icon* (icono verdadero), al reproducir a la perfección todos los rasgos del modelo, resultado de la impronta directa y perpendicular del rostro sobre la tela, sin intervención humana. Para la representación de este acontecimiento, José Luis Guerin, nos remite a un cuadro del pintor Biagio D’Antonio que se titula *Cristo llevando la cruz* (1446) y que se encuentra expuesto en el Musée du Louvre (Fs 115 y 116). La fotografía del mismo es presentada de manera que sólo permanece visible y totalmente reconocible la Verónica con el velo en las manos. El cineasta catalán parece indicarnos así dónde reside el interés del cuadro

---

<sup>168</sup> Azara, P. (2002). *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p. 53.

para el filme; no en la escena religiosa, interrumpida su visión por una observadora que se presenta de espaldas al espectador, sino en el rostro de Cristo (su retrato).



El mito de Boutades, como los modelos literarios de mujer amada e inalcanzada de Dante, Petrarca o Goethe, remite nuevamente al espectador a la desaparición de un amante. El dibujo resultante del calco de la sombra del amado, afirma que el sujeto estuvo ahí –huella de su existencia-, eternizándolo al fijarlo más allá de su ausencia. La princesa de Corinto halla en el retrato el remedio contra la desaparición de su amado -la fugacidad de su rostro-, ahora inmortalizado (capturado) para siempre. Esta imagen fundacional en la historia del arte occidental será posteriormente un tema explorado con

profundidad en la videoinstalación *La Dama de Corinto* (2011) que José Luis Guerin realizó a petición del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia.

En la fotografía tomada al cuadro *Cristo llevando la cruz*, la mujer de rostro desconocido que interrumpe la visión de la escena religiosa resulta una evocación de la mujer fugitiva, a propósito de la cual dice Guerin en el filme: “El enigma de un rostro... La bella desconocida...”. Es decir, mientras no se descubra –mientras permanezca desconocida- latirán en ella todos los rostros posibles de mujer: Beatriz para Dante, Laura para Petrarca... Sylvia, pero no una Sylvia única sino aquella que imagine cada espectador.

Por otro lado, encontramos frente a ella, el rostro de Cristo en el velo (su retrato) que, según Philippe Dubois, podría considerarse algo así como un prototipo de la fotografía por cuanto ésta también pertenece al orden del *index*<sup>169</sup>. Dice Philippe Dubois:

Recordemos que el velo de la Verónica (o si se prefiere, para ser más histórico, el Santo Sudario de Turín) puede ser considerado, con su «impresión en negativo», con su «efecto cautivante de realismo», con su valor de reliquia y de fetiche, como una especie de prototipo de la fotografía. Una imagen obtenida por impregnación directa del modelo sobre el soporte, sin ninguna intervención de la mano en la aparición de la representación.<sup>170</sup>

La fotografía es huella de una realidad (imagen indicial) y también lo es, según su leyenda, el rostro de Cristo en la Santa Faz. El retrato fijado por impronta directa, o fotografiado, es testimonio de una existencia. Al perpetuar el rostro, el retrato actúa como un remedio contra su fugacidad.

---

<sup>169</sup> Entendido éste como una “representación por contigüidad física del signo con su referente”. En Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, p. 42.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 22.

#### 5.5.5. La captura de un gesto, de una expresión que se fuga.

A propósito de su filme *En la ciudad de Sylvia*, José Luis Guerin manifestó haber escogido para la interpretación de Sylvia a la actriz Pilar López de Ayala no por haberla visto en el cine sino porque se había cruzado con ella en algunos festivales y había sentido la necesidad y el impulso de filmar sus ojos. También ocurría así en otro filme del director, *Tren de sombras* (1997) con la actriz Juliette Gautier y, recientemente, en una entrevista realizada al cineasta catalán con motivo de su último filme *La academia de las musas* (2015), José Luis Guerin decía hallar el cine en su estado más puro, en aquellas ocasiones en que la cámara cinematográfica lograba capturar la emoción de un rostro humano. El rostro, sus expresiones, las emociones que pueden leerse en él y el cine como vehículo o medio de alcance de todo ello, ha sido y es una de las cuestiones que más interesan al cineasta.

Las expresiones faciales de una persona, junto con su mirada, nos revelan sus emociones. Por tanto, si se pretende conocer interiormente a una persona, resultará fundamental una lectura del rostro. El retrato es, por tanto, la representación (imagen) y descripción de una persona (tanto de sus cualidades físicas como morales). Sin embargo, la pintura, la fotografía y el cine han encontrado ciertos problemas a la hora de acometer esta tarea. El problema de la pintura radica en que la personalidad del artista interviene, de manera más o menos consciente, en aquello que se imprime en el lienzo pudiendo llegar a alterar profundamente los rasgos del modelo. Es decir, un retrato pictórico revela tanto al modelo como al artista. Por su parte, la fotografía asumió rápidamente los fines de la pintura, es decir, representar el valor más profundo del ser humano en el retrato. Sin embargo, también encontró sus dificultades al considerarse que los retratos al daguerrotipo no hacían más que reproducir mecánicamente los rostros, sin encontrar en ellos el más mínimo rasgo de humanidad. Delacroix criticaría la fotografía en estos términos al poner de manifiesto que el retrato no es sólo una cuestión de semejanza con las facciones del modelo sino que hay “algo” que comprende y refleja mejor a la persona, su espíritu:



Examinad los retratos hechos al daguerrotipo: de cien, no hay ni uno tolerable. ¿Por qué? Porque lo que nos sorprende y fascina no es la regularidad de las facciones, sino la fisonomía, la expresión del rostro, porque todo el mundo tiene una fisonomía que nos seduce a primera vista y que una máquina nunca reflejará. Lo que hay que comprender y reflejar de la persona o del objeto que se dibuja es, pues, sobre todo, el espíritu.<sup>171</sup>

Pero también la fotografía presentaba el problema de la pintura pues, aunque se haya olvidado en ocasiones: “[...] para que una verdad se inscriba en una imagen, es necesario que alguien la inscriba”<sup>172</sup>.

Por su parte, José Luis Guerin descubrió por sí mismo otra limitación de la fotografía como arte del retrato. Así, ha comentado que cuando era muchacho empezó con la fotografía pero pronto descubrió que, como fotógrafo, era un fracaso. Al parecer, al fotografiar a una muchacha desaparecía en la imagen todo lo que le había gustado de la modelo. Para Guerin, la belleza se encontraba en el ritmo interior, en la respiración... es decir, en todo aquello inherente al hilo de la duración de modo que al ser fotografiadas, y por tanto congeladas, esa belleza desaparecía. Por ello, pronto abandonó la fotografía encontrando en el cine un medio con el que desarrollar su propósito. Sin embargo, aunque el cine pudiera resolver, en tanto que «imagen-movimiento»<sup>173</sup>, la problemática que presenta la fotografía, se enfrenta a otro problema al no poder capturar el rostro el tiempo suficiente para descifrar algo de su interior. Balázs insistía en esta cuestión cuando dijo:

Es preciso que un rostro sea comprimido [gerückt] tan cerca de nosotros, tan aislado de todo entorno que pueda alejarnos de él [...], es

---

<sup>171</sup> Aumont, J. (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, p. 34.

<sup>172</sup> *Ibid.*

<sup>173</sup> Deleuze, G. (2009). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós Comunicación.

preciso que podamos persistir mucho tiempo en su contemplación [Anblick] para poder efectivamente leer en él [algo].<sup>174</sup>

Es decir, el estatismo de la fotografía es combatido con la fugacidad del cine que, en continuo movimiento, impide acceder a su interior. Como explicaba Carlos Losilla:

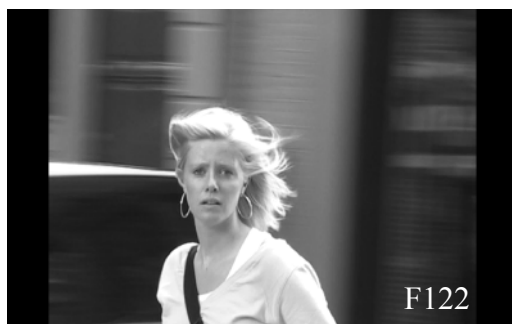
Tras la agitación todo resulta huidizo, inestable, evanescente. No hay donde fijar la mirada para penetrar en las sombras. La vida es movimiento continuo, y ese movimiento, inaprehensible, es lo que impide penetrar en su interior [...]. Y cuando todo deja de moverse, cuando la escena parece recuperar la quietud, cuando los ojos podrían iniciar su labor de zapa entre los restos del naufragio, se inicia el proceso de la desaparición. Después del frenesí, la nada [...].Retratista de la fugacidad, al cine todo parece escapársele.<sup>175</sup>

En *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, el retrato -el rostro- va a constituir una parte esencial del filme. Prueba de ello es el intento continuado de reconstrucción de una figura femenina, partiendo para ello de cuerpos femeninos de espalda, ojos, miradas, expresiones y gestos en general. Todo ello sin recurrir a la sucesión de imágenes para la creación de una ilusión de movimiento -como es habitual en el cine convencional- sino que, compuesto el filme de fotografías estáticas que se suceden con un ritmo variable, la mirada del espectador puede detenerse por un instante y penetrar más allá de las apariencias, descubrir un movimiento, un gesto, intuir la relación existente entre una figura y su entorno, leer en las distintas expresiones de un rostro (Fs 117 y 118) o revelar el encuentro fugaz de dos miradas (Fs 119-124).

---

<sup>174</sup> Aumont, J., *op. cit.*, p. 89.

<sup>175</sup> Losilla, C. (1998). "Polvo enamorado o los itinerarios de la Fugacidad", *Archivos de la Filmoteca*, nº30, p. 170.



#### 5.5.6. El instante “en fuga”.

Como hemos dicho *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* surge del montaje de imágenes fijas obtenidas de las capturas que José Luis Guerin fue grabando durante sus

viajes. Así, en relación a la naturaleza de este filme, cabe destacar el hecho de que el mismo haya resultado ser producto de un fotomontaje secuencial construido a partir de fotografías y fotogramas extraídos de las capturas de vídeo con que contaba Guerin, y no un filme al estilo convencional elaborado a partir de las narraciones de imágenes en movimiento que constituyen cada una de esas capturas de vídeo. En *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* José Luis Guerin vuelve a los orígenes del cine, deconstruyéndolo en trozos de espacio y trozos de tiempo.

Este fotomontaje secuencial es concebido en la mesa de montaje donde, el cineasta y Nuria Esquerra seleccionan y montan las fotografías (fotogramas) extraídas de las grabaciones en vídeo. El “acto fotográfico” que congela y corta una porción de espacio y de tiempo, tiene lugar aquí a la postre. Las imágenes utilizadas para confeccionar *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* derivan de una doble sustracción, en primer lugar de la realidad referencial a través de la captura en vídeo y, posteriormente, de la continuidad de la grabación como fotogramas. Guerin selecciona de entre un conjunto de fotogramas que en continuidad constituyen una acción, uno o varios de ellos, mostrando al espectador tajadas de espacio-tiempo, justo aquella de la que hablaba Philippe Dubois al explicarnos el acto fotográfico pero que, en este caso, no tiene lugar a través de la fotografía como huella radical indisociable del acto que la constituye -corte de un solo golpe, a la vez del hilo de la duración y del *continuum* de la extensión-, sino que, como hemos dicho, tiene lugar a través de la sustracción posterior del fotograma de una captura videográfica.

La construcción del filme a partir de imágenes fijas insiste en el hecho de que entre dos fotografías siempre hay un tiempo que se elide. En *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* José Luis Guerin enfrenta al espectador a una secuencia de fotografías<sup>176</sup> poniendo de relieve la elipsis temporal y espacial que se fuga al seleccionar bien una sola fotografía para simbolizar una acción, bien varias de ellas pero de forma que

---

<sup>176</sup> Aunque las llamamos fotografías, desde el mismo momento en que Guerin las dotó de duración, éstas mutaron cine. *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* confluye así con el cine de aquellos cineastas rusos de la generación de 1920 -Dziga Vértov, Vsévolov Pudovkin, Aleksandr Ródchenko, Serguéi Eisenstein...- quienes durante la precariedad que ocasionó la Revolución Rusa de 1917, optaron, ante la falta de material filmico virgen con que rodar, por la fotografía y su posterior montaje.

ninguna refleje el instante inmediatamente anterior o posterior de la fotografía que le precede o le sucede sino que entre una fotografía y la siguiente queda un vacío temporal y espacial que, por otra parte, el espectador puede imaginar. Así, el filme no existe tanto físicamente como en el imaginario del espectador, en la reconstrucción que éste hace a partir de las fotografías que le ofrece el cineasta. Dice Guerin de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* que: “son unas fotografías que tienen vocación de cine”<sup>177</sup>; una fantasía fotográfica cuyos montajes iniciales surgieron como notas preparatorias de ese film rodado en cine y con actores, que luego ha sido *En la ciudad de Sylvia* pero que no ha de verse como un esbozo de éste filme pues, como dice Nuria Esquerra, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*: “Siempre fue una película, incluso desde el momento en que elegimos la primera fotografía de una chica en bicicleta”<sup>178</sup>. El resultado de esa fantasía fotográfica es, precisamente, un film-ensayo a propósito de la gestación de un filme.

Pero *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* resulta también una reflexión acerca de otros instantes en fuga, aquellos que de no ser ‘cortados’ y separados de los instantes anterior y posterior escaparían a los ojos del espectador pero que congelados y presentados fuera de la secuencia de imágenes a la que pertenecen y entre las que habrían terminado por diluirse, adquieren un nuevo valor: no otro que el que el espectador le imprime al tener consciencia de su existencia.

Ese instante, antes “en fuga” ahora “rescatado” -el que recoge la fotografía-recupera su inmovilidad modificando el algo “ha pasado” ante el ojo de la cámara por el algo “se ha posado” ante ella (también así ante el ojo del espectador). De este modo, lo que el cine le había arrebatado y negado por la sucesión continua de imágenes, le es devuelto por el cineasta catalán al presentarlo congelado y separado de los instantes inmediatamente anterior y posterior. El espectador puede ahora, al observarlo, incorporar un pensamiento a dicho instante, por breve que éste fuera.

---

<sup>177</sup> Pedro, G. de. “«Ni yo mismo sé si esto es una película»”, *Diario Público*, 27 de noviembre de 2007. Disponible en: [[www.publico.es/21656/ni-yo-mismo-se-si-esto-es-una-pelicula](http://www.publico.es/21656/ni-yo-mismo-se-si-esto-es-una-pelicula)] (enlace activo a fecha: 14/06/2014).

<sup>178</sup> Losilla, C., y Pena, J. (2007) (Coords.). *Algunos paseos por la ciudad de Sylvia. Un cuaderno de notas*. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón, p. 44.

Por último, cabe también reflexionar sobre las imágenes seleccionadas por José Luis Guerin para la construcción de este fotomontaje secuencial, pues en muchas ocasiones reflejan bien instantes «cualesquiera» de una acción, un gesto, etc., -esto es, no contienen el instante clave de la acción que vienen a representar sino otro instante de la misma, un instante «cualquiera»-, bien instantes triviales o aparentemente superfluos. Con ello, Guerin parece acercarse a la práctica del instante del intervalo que el fotógrafo Robert Frank llevó a cabo para la toma de sus fotografías, alejándose a su vez de la práctica cartier-bressoniana. Joan Fontcuberta explica la diferencia entre ambas prácticas así:

Frank [Robert Frank] contrapuso la práctica cartier-bressoniana con su propia práctica del instante del intervalo. La verdadera vida no habita en unos instantes decisivos sino en el espacio que media entre un instante decisivo y el siguiente, en su intervalo. Es decir, los instantes decisivos representan ciertos momentos álgidos, espectacularmente fotogénicos, pero la vida real fluye y se ve mucho mejor reflejada en ese espacio temporal que media entre un clímax y el siguiente.<sup>179</sup>

En *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* muchas imágenes muestran, como decimos, instantes «cualesquiera» o incluso triviales, sin embargo lo son sólo aparentemente pues con su espontaneidad y franqueza dotan al filme de auténtica realidad. Dice Guerin al inicio del filme: “He traído unas fotos./No son siempre todo lo expresivas que hubiese deseado/pero son las únicas que tengo para intentar dar cuenta de una experiencia.”. Es decir, muchas fotografías no reflejan aquellos momentos de casualidad mágica que resultan una maravilla del azar fotográficamente hablando sino aquellos que pertenecen al intervalo entre dos instantes decisivos, que son menos expresivos desde el punto de vista de la fotografía pero que en el filme vienen a revelar instantes auténticos de vida; su verdadero fluir (Fs 125-130). Así, del mismo modo que Guerin encontró en el cine un medio que le permitía capturar el ritmo interior de las

---

<sup>179</sup> Recogido en: Arnaldo, J. (2014). “El instante indecisivo. Entrevista con Joan Fontcuberta”, *Minerva*, nº21. Disponible en: [<http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=556>] (enlace activo a fecha: 6/11/2014).

personas –o al menos desarrollar ese propósito- en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* con estas imágenes consigue, a pesar de la quietud del fotomontaje, reflejar en el filme el ritmo de la vida.



#### 5.5.7. Formas de *flânerie* presentes en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*.

El filme *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* es, como hemos señalado, un fotomontaje secuencial. Así, nos aproximamos a la obra como filme pero también, en tanto que composición de imágenes fijas, como fotografías. Aunque *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* es la obra de un cineasta, las fotografías que la componen resultan de la actividad perceptiva de aquel con la cámara fotográfica siendo como fotógrafo que Guerin va a asumir la práctica del *flâneur*<sup>180</sup>.

Explica el cineasta barcelonés, a propósito de su actividad en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*: “Soy un paseante en las ciudades, me pierdo en la multitud y descubro

---

<sup>180</sup> Recordemos que en su ensayo *Sobre la fotografía*, Susan Sontag reconocía al fotógrafo la condición de *flâneur*.

historias en los rostros que observo”<sup>181</sup>. Es decir, como el *flâneur*, deambula por las calles y los espacios públicos, percibiendo e interpretando sus observaciones. Durante sus paseos por las distintas ciudades, Guerin se descubre como una versión armada del paseante solitario que adepto al deleite que le produce la observación, transita el espacio urbano -merodea por él- a la búsqueda de una imagen fugaz a la que dar caza. En perpetuo movimiento por la ciudad, Guerin atraviesa un panorama de acontecimientos dispares respondiendo a su paso con la cámara fotográfica.

Observador apasionado, Guerin se comporta como un consumidor móvil cuya mercancía es la incesante sucesión de imágenes ilusorias. Por una parte, en la observación minuciosa de los paseantes-ciudadanos, el cineasta barcelonés, capta las peculiaridades que los caracteriza y define. Cada ciudad viene definida por las imágenes de aquellos que la habitan, esto es su vida sintetizada en un instante de movimiento corporal o facial: una sonrisa, una mirada, una cabellera, un gesto, etc., de modo que, en su conjunto, conforman un archivo de gestos urbanos -los seleccionados por la mirada de Guerin-, principalmente de mujeres jóvenes y *bellas*, que componen la *poesía* de un supuesto eterno femenino que siempre le remite a la mujer fugitiva.

Por otra parte, también como paseante, atraviesa física y simbólicamente las calles, bulevares, plazas, puentes, etc., todos ellos imaginarios urbanos que también captura con su cámara, tratando de describir el espacio que habitan los paseantes-ciudadanos por él retratados. Es decir, las imágenes fijas que componen *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* vuelven a mostrar el interés de Guerin por el estudio de las relaciones existentes entre el entorno y la figura -¿En qué situación captas a una persona? ¿Cómo describes su espacio?- quedando reflejado en el propio filme cuando el cineasta catalán insinuaba lo que después sería su filme de ficción *En la ciudad de Sylvia*:

Una mujer conduce a otra mujer que conduce a otra...todo bajo la  
advocación de una imagen secreta: ella no aparecería pero estarían las

---

<sup>181</sup> Russo, P. (2008). “Entrevista al director José Luis Guerin”, *El ángel exterminador*, nº10. Disponible en: [<http://elangeexterminador.com.ar/articulosnro.10/entrevistaguerin.html>] (enlace activo a fecha: 18/11/2014).



terrazas, fachadas, puentes, canales, mercados, hospitales, tranvías y extraradios...y los grafitos que proclaman el amor a una mujer y los anuncios de la desaparecida... y otros rostros capaces de evocarla... y estarían también los comerciantes, repartidores, camareros, heladeras, pensionistas, estudiantes, niños, amantes, turistas, *clochards*... La ciudad y el rostro, la localización y el personaje... el entorno y la figura... la figura ficción... Un título provisional: “En la ciudad de Sylvia”.

Procede señalar, además, que a través de la fotografía Guerin dilata su experiencia como observador. Esto es así, en primer lugar, por cuanto con la fotografía, el observador podrá volver a mirar cuantas veces desee el instante en ella capturado - congelado para siempre- y, en segundo lugar, por cuanto la fotografía resulta una inagotable invitación a la especulación, la fantasía o la ensoñación ya que al ser ésta apariencia de una realidad que se encuentra más allá de su superficie, el observador debe pensar e intuir en ella, soñarla, rascar su superficie para descifrarla.

Además, la manifestación de la *flânerie* en la representación visual del espacio urbano, en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, encuentra, en tanto que composición de imágenes fijas, una estrecha relación con la pintura. Como en aquella, el punto de vista representado se asemeja a la mirada peripatética del *flâneur* entendida ésta como la apreciación en la imagen fotográfica de la visualidad del observador callejero, de su inmediatez. Así, en ocasiones, las imágenes fijas que componen *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* registran el punto de vista móvil experimentado por Guerin al deambular por los espacios públicos de las distintas ciudades, siendo una manifestación de ello, bien la mirada que presenta la modelo fotografiada, bien el punto de vista adoptado para la toma de la fotografía.

Para explicar con mayor claridad estas dos formas de manifestación de la *flânerie* en la representación visual del espacio urbano en la fotografía, consideramos oportuno hacer un inciso y recurrir a la pintura impresionista donde distintos autores han encontrado claros ejemplos de ello, que aquí nos sirven de ayuda. Así, han sido principalmente identificados como *flâneurs*, los pintores impresionistas Edouard

Manet<sup>182</sup>, Edgar Degas<sup>183</sup> y Gustave Caillebote o, también, Pierre-Auguste Renoir de cuyas obras vamos a tomar los ejemplos: *Cantante callejera* (1862), de Manet y *El Vizconde Lepic y sus hijas cruzando la Plaza de la Concordia* (1875), de Degas. A propósito de estas obras, y en relación con su manifestación de la *flânerie*, Herbert señala que: “Manet, Degas y Caillebote, registraron en sus pinturas el punto de vista móvil que ellos mismos experimentaron al deambular por las calles parisinas”<sup>184</sup>. Como particularmente considerara Antonin Proust -amigo de Manet-, *Cantante callejera* es ejemplo de la condición de *flâneur* de Manet por cuanto la mirada adoptada por la modelo que figura en el cuadro registra el encuentro casual del pintor con la mujer (F131); por otro, Forgione considerará *El Vizconde Lepic y sus hijas cruzando la Plaza de la Concordia* (F132) un ejemplo de la condición de *flâneur* de Degas por cuanto el punto de vista adoptado en el cuadro evoca la mirada móvil del propio artista al caminar<sup>185</sup>.



---

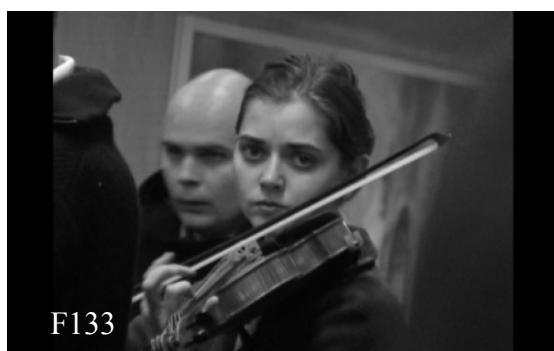
<sup>182</sup> A propósito de este pintor impresionista, Körner señala: “Manet fue el clásico flâneur, y él profesionalizó en su existencia lo que le distingue, la mirada distanciada.” Recogido en: Cuvardic, D., *El flâneur en las prácticas culturales*, op. cit., p. 205.

<sup>183</sup> Cuyo lema “*Ambulare, postea laborare*” (“Caminar, después trabajar”) es bastante significativo de su actividad como *flâneur*.

<sup>184</sup> Recogido en: Cuvardic, D., *El flâneur en las prácticas culturales*, op. cit., p. 205.

<sup>185</sup> En: Cuvardic, D., *El flâneur en las prácticas culturales*, op. cit., p. 205.

Establecidas estas dos referencias pictóricas, volvamos a las imágenes de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*. Como la mujer de *Cantante callejera*, la mirada de las modelos de los retratos fotográficos de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, son registro del encuentro casual del artista con ellas (F133) apareciendo señalado explícitamente en el filme cuando Guerin, a propósito de una chica a la que observa en el interior de un restaurante, apunta: “Nos miramos...”, en el instante preciso en que las miradas de ambos se encuentran fugazmente. Pero también, otras fotografías presentes en el filme, son registro -como lo es el cuadro de Degas- de la movilidad de Guerin al evocar aquellas el punto de vista del propio artista al caminar (F134). Estas imágenes contienen lo que en pintura se ha denominado un «espectador en el cuadro»<sup>186</sup> y que se trata de situar al espectador en una particular relación con la escena que contiene la pintura al presentarla a través de los ojos de un *flâneur* y pedir al espectador que mire a través de esos mismos ojos. Como señala P. Smith: “Este tipo de cuadros, identifican el papel y la posición de ese «espectador en el cuadro» especificando cuidadosamente desde dónde están pintados.”<sup>187</sup> y así ocurre también con estas fotografías que sólo cobran sentido cuando, como espectadores asumimos el papel de ese otro personaje. Guerin pareciera con ello, invitarnos a adoptar su propia perspectiva con la cámara fotográfica -su posición como fotógrafo- sincretizando las miradas de ambos -*flâneur* y espectador-.



---

<sup>186</sup> Véase: Smith, P. (2006). “Manet, Baudelaire y el artista como *flâneur*”. En *Impresionismo*. Madrid: Ediciones Akal, pp. 33-58.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 33.

5.5.8. Concomitancias con *Suite Vénitienne*, de Sophie Calle y *Following piece*, de Vito Acconci.

Como Guerin indica al inicio de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, en este filme trata de dar cuenta de una experiencia a través de una serie de fotografías que él mismo tomó entre verano y otoño de 2004. Se trata del regreso a la ciudad de Estrasburgo con el propósito de buscar a una mujer con la que tuvo un encuentro veintidós años antes, partiendo para su búsqueda de la imagen-recuerdo que guarda de ella y que, como indica en el filme, no es ya una imagen nítida de su rostro sino una imagen diluida por el tiempo. Por otra parte, la experiencia de la que aquí trata de darnos cuenta no es una experiencia aislada sino que, como también señala el cineasta barcelonés en el filme, regresa a Estrasburgo, con este propósito, siempre que “los vientos soplan desfavorables”.

Para guiarnos en el relato de su experiencia, Guerin utilizará modelos literarios de mujeres amadas e inalcanzadas -Goethe, Dante, Petrarca...- que determinarán los emplazamientos geográficos que visitaremos. En cada uno de los lugares por los que transita, el cineasta barcelonés va tomando fotografías del paisaje urbano y humano que habita ese espacio así como, también, tomará fotografías de numerosos rostros femeninos que le recordarán a la desaparecida. Además, en ocasiones, presenciaremos, a través de una serie de fotografías, la persecución a alguna desconocida -ya sea por la calle o por el interior de espacios cerrados, como el del *Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg*-, práctica que arranca a partir de una atracción irresistible,

por parte del cineasta barcelonés, que lo lleva a seguirla hasta que en algún momento la pierde de vista. Son ejemplo de ello las siguientes palabras del filme: “Ojeando los retratos de Pl. de Chateau descubro a una mujer que apura un café. Atraído por su mirada decido seguirla...En la encrucijada de Pont du Corbeau la perdí” y las imágenes que siguen a continuación (Fs 135-149).



Para contextualizar las imágenes y dar orden a la experiencia que nos relata, Guerin nos indica, como si se tratara de un diario, el día, el mes e incluso, en algunas ocasiones, la hora en que se tomaron las fotografías; acompañando todo ello de imágenes de un plano de la ciudad sobre los que posa un lápiz o un bolígrafo cuya punta indica el lugar en el que se tomaron las imágenes que vemos o el trayecto recorrido (Fs 150 y 151).



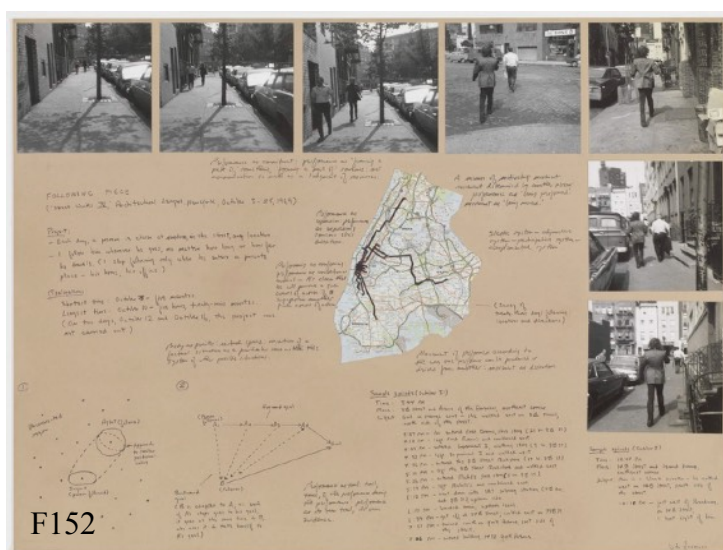


La práctica que el cineasta barcelonés lleva a cabo durante la toma de las fotografías, así como la forma en que trata de dar cuenta de esa experiencia, encuentra relación con la práctica que, en los años sesenta y ochenta del siglo pasado, llevaron a cabo el artista estadounidense Vito Acconci (1940) y la artista francesa Sophie Calle (1953), respectivamente.

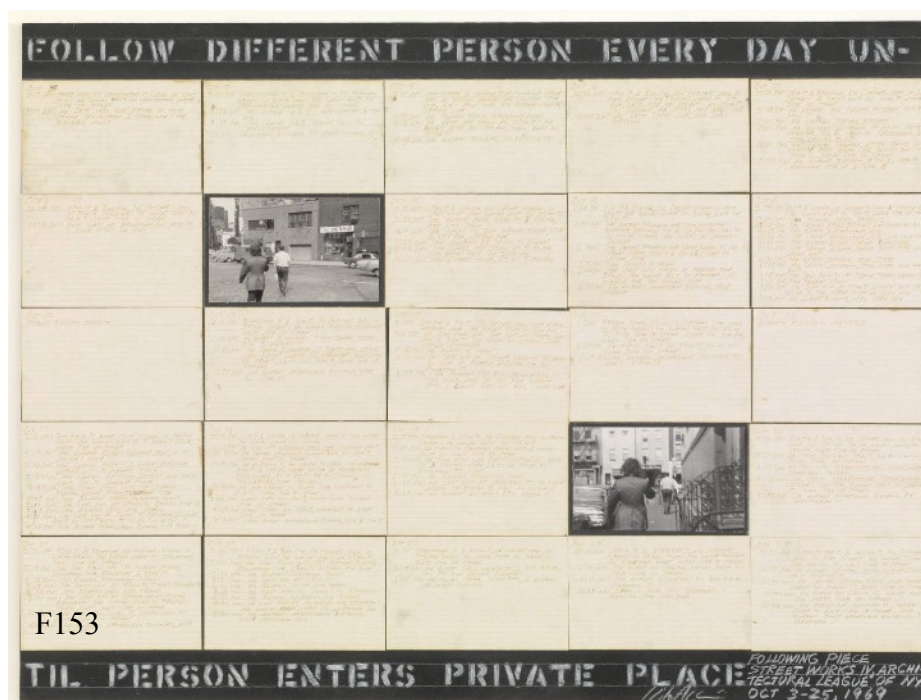
Vito Acconci comienza su carrera artística como poeta, editando *0 TO 9* con Bernadette Mayer a finales de la década de los sesenta, pero pronto cambia su práctica artística por la de artista plástico, realizando videoarte, fotografía y *performance*, con su propio cuerpo como objeto de su obra. La obra de Acconci que cobra interés para nuestro trabajo de investigación es una *performance* titulada *Following Piece* (1969) que, posteriormente, daría lugar a dos piezas homónimas, que se encuentran actualmente expuestas en el *Museum of Modern Art* (MOMA), de Nueva York. La realización de esta *performance* tiene lugar en otoño de 1969, cuando Acconci decide salir a la calle, seleccionar aleatoriamente a un transeúnte solitario y seguirlo, con la única premisa de no tener en cuenta cuánto tiempo invierte en cada persecución sino que la duración de dicha acción dependerá de lo que el transeúnte tarde en entrar en un espacio privado -un edificio, una oficina...- a donde el artista ya no pueda acceder. El proceso varió en duración desde unos pocos minutos hasta varias horas y llevó al artista a recorrer todo Manhattan, Brooklyn, Queens y el Bronx. A propósito de su actividad durante el proceso diría: “Yo ya casi no soy un ‘yo’; me pongo a mi mismo al servicio

de este proyecto.”<sup>188</sup> y ello, porque aunque el acto mismo de perseguir a un extraño resulta agresivo por su parte, el artista dejaba cierto grado de agencia al extraño al ser aquel, en última instancia, el que determinaba la ruta que éste seguiría.

Como hemos señalado, la obra *Following Piece*, expuesta en el MOMA, consta de dos piezas: En la primera de ellas una serie de fotografías son acompañadas de texto y un mapa (F152). El texto señala las condiciones del proyecto, las premisas autoimpuestas y una especie de ejemplo de las anotaciones realizadas cada día -día del mes, hora y lugar de inicio...- así como, también, otras anotaciones realizadas durante el transcurso del seguimiento. El mapa que aparece en el centro del *photocollage* muestra, marcadas con tinta negra, las rutas seguidas por el artista durante todo el proyecto mientras las fotografías vienen a documentar gráficamente las prácticas así llevadas a cabo. Por su lado, el diagrama incluido nos explica los propósitos que el artista neoyorquino se planteó con este proyecto, pudiendo resumirlo como una vivencia en cuerpo propio de las relaciones humanas que se establecen en el espacio público así como, también, de la experiencia de ceder a otros, en parte, el control de la propia actividad de uno; en la segunda, se disponen una a continuación de otra, las notas tomadas cada día -entre el 3 y el 25 de octubre- con todo detalle, así como dos imágenes también presentes en la primera pieza de la obra (F153).



<sup>188</sup> Traducción personal de: “I am almost not an ‘I’ anymore; I put myself in the service of this scheme.” En: MOMA. «Vito Acconci. *Following Piece* (1969)» Disponible en: [https://www.moma.org/collection/works/146947?locale=en] (enlace activo a fecha: 29/03/2017).



Por su parte, Sophie Calle es una escritora, fotógrafa y artista conceptual que trabaja, fundamentalmente, con su propia intimidad. Para realizar sus obras utiliza libros, fotografías, películas o *performances*, siendo en formato libro que se presentó la obra que resulta de interés para nuestro trabajo de investigación, titulada *Suite Vénitienne* (1980). Al inicio del libro queda explicado, por la propia autora, de qué se trata:

Durante meses seguí extraños por la calle. Por el placer de seguirlos, no porque me interesaran particularmente. Los fotografiaba sin su conocimiento y tomaba notas de sus movimientos hasta que finalmente los perdía de vista y los olvidaba.<sup>189</sup>

---

<sup>189</sup> Traducción personal de: “For months I followed strangers on the street. For the pleasure of following them, not because they particularly interested me. I photographed them without their knowledge, took note of their movements, then finally lost sight of them and forgot them.” Calle, S., (2015). *Suite Vénitienne*. Los Ángeles: Siglio, s/p.



Y continúa diciendo:

A finales de enero de 1980, en las calles de París, seguí a un hombre a quien perdí de vista en la multitud pocos minutos después. Esa misma tarde, como por casualidad, me lo presentaron en una inauguración. Durante el curso de nuestra conversación, él me dijo que estaba planeando un viaje inminente a Venecia. Yo decidí seguirlo.<sup>190</sup>

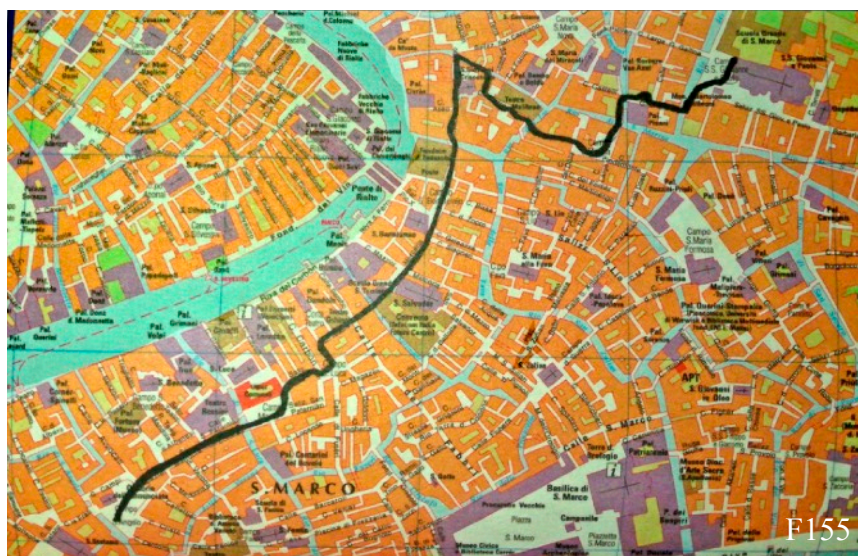
A partir de aquí, el libro se estructura como un diario. Introduce cada entrada de éste, la fecha completa -con el formato: Día (de la semana). Mes día (número), año.- y a continuación describe todo cuanto cree relevante y de interés para dar cuenta de la experiencia, utilizando el tiempo como herramienta para la narración, pues acompaña cada nueva anotación -dentro de una misma entrada de diario- con el dato de la hora a la que tuvieron lugar los hechos de que informa. Además del texto, se sirve de las fotografías que fue tomando durante el proceso para documentar gráficamente la experiencia (F154), así como también incluye planos de la ciudad de Venecia donde aparecen, marcados con tinta, los trayectos recorridos<sup>191</sup> (F155).



---

<sup>190</sup> Traducción personal de: “*At the end of January 1980, on the streets of Paris, I followed a man whom I lost sight of a few minutes later in the crowd. That very evening, quite by chance, he was introduced to me at an opening. During the course of our conversation, he told me he was planning an imminent trip to Venice. I decided to follow him.*” Calle, S., *op. cit.*, s/p.

<sup>191</sup> Posteriormente, para su obra *Detective* (1981), pediría a su madre que contratase a un detective privado con el fin de que la siguiera, reclamando posteriormente una relación escrita del empleo de su tiempo -que desvelara sus hábitos- así como una serie de fotografías.



Como señalábamos, las tres obras guardan evidentes similitudes: la experiencia de la que tratan de dar cuenta trata en los tres casos de la persecución de alguien por el espacio público de una ciudad, la narración tiene lugar a modo de entradas de diario y los trayectos recorridos se muestran visualmente a través de imágenes de planos donde bien un trazo con tinta o el propio útil de escritura, sirven de indicador. No obstante, también existen algunas diferencias entre ellas, como son: el modo en que se selecciona a la “víctima” de la persecución o el modo en que finaliza dicha acción. En *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, el cineasta barcelonés, decidirá seguir a aquellas mujeres que llaman su atención -ya sea por su rostro, un rasgo concreto, un gesto...-. En el ejemplo antes expuesto, la mirada de la mujer que apura un café en Pl. de Chateau es lo que produce esa atracción a la que Guerin no se puede resistir. Por su lado, Vito Acconci elige aleatoriamente transeúntes, sin señalar que aquellos tengan algo de especial para él, mientras Sophie Calle decide seguir a un hombre (Henri B.) a raíz de una conversación que previamente mantiene con él -en este caso, por tanto, existe otra diferencia: no se trata de un “juego” entre desconocidos sino que perseguidor y perseguido se conocen con anterioridad-. Por otra parte, en cuanto al modo en que finalizan las persecuciones: Guerin simplemente las sigue hasta que en algún momento las pierde de vista o una encrucijada en el camino le impide continuar la actividad; Vito Acconci se autoimpone como premisa seguir a cada desconocido hasta que aquel

penetre en un espacio privado al que el artista no tiene acceso; Sophie Calle, decide que el fin de su persecución debe coincidir con el final del viaje de Henri B. y, por tanto, con su abandono de la ciudad italiana y su regreso a París.

Mientras Acconci busca la experiencia, en cuerpo propio, de las relaciones que se establecen entre desconocidos que se encuentran en el espacio público y como éstas tienen su fin con el paso de aquellos al espacio privado, Sophie Calle busca una revelación sobre la otra persona -la “víctima” de su persecución- aunque, como señala hacia el final de *Suite Vénitienne*, finalmente se siente satisfecha aún no habiendo descubierto nada: “Podría haber descubierto algo significativo sobre Henri B., algo secreto, durante su persecución o en Luigi [un anticuario]. No puedo dejar de pensar esto. Cómo no puedo dejar de imaginar tal posibilidad cuando hoy estoy conforme aún sin que nada haya ocurrido.”<sup>192</sup> y en otro momento dice también: “[...] Henri B. no hizo nada, yo no descubrí nada. Un final banal para esta banal historia.”<sup>193</sup>. Por su parte, Guerin va a indagar en las mujeres con que se cruza por la calle en un intento de reparar la ausencia amorosa de Sylvia. Todo esto culminará, hacia el final del filme, con la imaginación por parte del narrador, de una vida junto a una mujer desconocida vista de espaldas con la que fantaseará tener hijos y compartir la vejez.

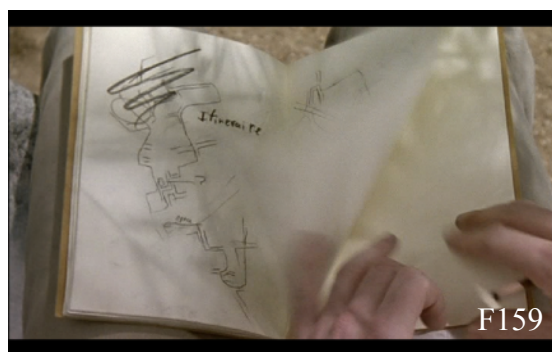
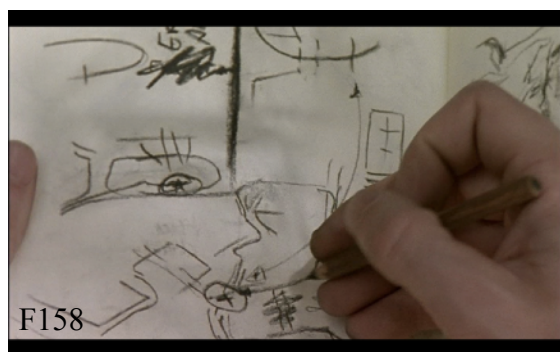
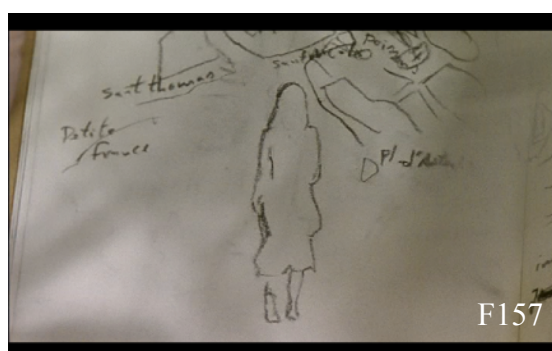
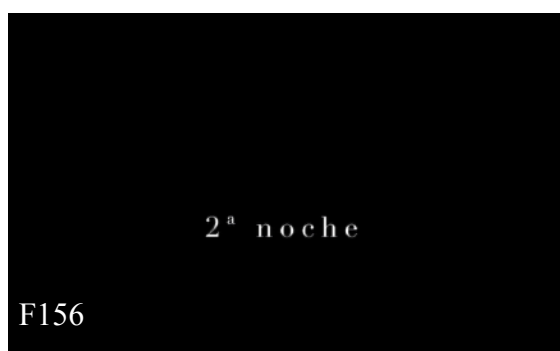
Como vemos, por tanto, las obras de Acconci y Calle, guardan una estrecha relación con la obra del cineasta barcelonés pues, aunque las tres obras presentan las diferencias mencionadas, estas aparecen sobre todo en el proceso de elaboración de cada proyecto y no tanto en la obra final que, aún presentadas en distintos formatos -un *photocollage* en el caso de *Following Piece*, un libro en el caso de *Suite Vénitienne* y un fotomontaje secuencial en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*-, como decimos, en los tres casos han sido construidas a partir de los mismos elementos: texto, planos y fotografías como documento gráfico de la actividad.

---

<sup>192</sup> Traducción personal de: “*I could have discovered something significant about Henri B., something secret, during my shadowing of him or at Luigi’s. I cannot stop contemplating this. How can I not imagine such a possibility even though today I am content that nothing has happened.*” Calle, S. *op. cit.*, s/p.

<sup>193</sup> Traducción personal de: “[...] *Henri B. did nothing, I discovered nothing. A banal ending to this banal story.*” Calle, S. *op. cit.*, s/p.

Por último y, aunque establecer una relación con las obras de Acconci y Calle, se convierte en una tarea más compleja, no queremos dejar de señalar que también en el filme *En la ciudad de Sylvia* podemos encontrar algunas reminiscencias de los procesos que aquí hemos detallado. Y es que, además de la concomitancia temática conocida entre los dos filmes de Guerin -nos referimos a *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* y *En la ciudad de Sylvia*-, nos encontramos con que el filme *En la ciudad de Sylvia* también integra con variaciones -y, en este caso, desde la ficción, en un filme rodado al estilo convencional y con actores-, los elementos que señalábamos son comunes a las tres obras anteriores. El filme *En la ciudad de Sylvia* no está narrado a modo de diario con entradas, pero sí está dividido en tres días y estos son anunciados por medio de texto (F156). Por otro lado, al tratarse de un filme de ficción rodado con personajes, asistimos al proceso de persecución no con fotografías sino con imágenes en movimiento y, por último, vemos planos del itinerario seguido durante la persecución solo que esta vez aparecerán dibujados en el cuaderno que porta Lafitte, asistiendo incluso, en algún momento, a la realización de alguno de ellos<sup>194</sup> (Fs 157-159).



<sup>194</sup> Los dibujos son realizados, no por casualidad, por el artista barcelonés Joaquín Jara (Sabadell, 1977) cuyo trabajo se define como el de un artista multidisciplinar cuya obra confluye en una temática común: el género del retrato como un proceso creativo. «Joaquín Jara». Disponible en: [<https://www.misclanea.info/a40/joaquin-jara>] (enlace activo a fecha: 20/01/2017)

**6. EL *FLÂNEUR* COMO MOTIVO PARA LA  
CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE URBANO.**

## 6. EL *FLÂNEUR* COMO MOTIVO PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE URBANO.

### 6.1. A modo de introducción.

Como señalábamos en el bloque dedicado a los fundamentos teóricos que sirven de base a nuestro trabajo de investigación, el *flâneur* posee una serie de características que lo definen y distinguen de otros tipos sociales urbanos, también representantes peripatéticos de la modernidad. Entre esas características o cualidades, señalábamos su deambular por los espacios públicos de las ciudades según un callejeo no planificado, su paso lento y cauteloso, su trayectoria marcada por el azar o su actividad perceptiva y observadora pero, también, que el *flâneur* entiende la urbe como un espacio para ser leído, como un texto a interpretar, tornando aquel herramienta técnica para su lectura.

Como señala Amendola:

En el paseo se rebela la posibilidad de explorar la ciudad en numerosas direcciones, encontrando cada vez nuevos significados, épocas, símbolos, proyectos colectivos y personales. El paseo es instrumento y metáfora moderna de reconstrucción y de uso subjetivo y ‘abierto’ de la ciudad.<sup>195</sup>

---

<sup>195</sup> Amendola, G. (2000). *La Ciudad Postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. Madrid: Celeste ediciones, p. 101.

Luego, el texto ciudad no es un texto de lectura única -aislado, hermético, cerrado...-, sino todo lo contrario, esto es, un texto cambiante, pura fuente de escritura. El paseante de la ciudad se sitúa en ella como en los *Cien mil millones de poemas* (*Cent mille milliards de poèmes*, 1961), de Quenau, donde puede descubrir un poema diferente, con cambiar un solo verso. A este respecto, la actividad del *flâneur* resulta determinante en la construcción del paisaje pues, como señalara Hessel:

«Flanear» es una forma de lectura de la calle en la que las caras de las personas, los acristalamientos, los escaparates, las terrazas-café, los ferrocarriles, los automóviles y los árboles se convierten en letras con el mismo derecho, que juntas dan lugar a palabras, oraciones y páginas de un libro que es siempre nuevo.<sup>196</sup>

Durante su actividad, el *flâneur* se desplaza por la ciudad aislando fragmentos del enunciado, obteniendo, cada vez, un texto diferente -inédito- pero no sólo por las infinitas posibilidades de exploración que ofrece la ciudad a través del paseo, sino también porque el paisaje es siempre un producto mediado por el ojo, habiendo tantos paisajes como miradas. Como señala A. M<sup>a</sup> Moya:

Entre el ojo desnudo y el entorno siempre ha existido un filtro que tiñe de color la mirada. Este filtro escoge, es selectivo, pudiendo hacer tantos paisajes como miradas existen. [...] Pone en relación los procesos mentales y la memoria del sujeto con los objetos de su entorno.<sup>197</sup>

El paisaje es también producto, de la mirada que el individuo vierte sobre él. Así, el *flâneur*, con su mirada atenta, reflexiva, implicada, exploradora, ambiciosa -en el sentido de que es una mirada que nunca se sacia de acopiar «lo que venga»-, selecciona, aísla fragmentos, trata de descifrar los signos de la ciudad. El *flâneur* es, como decimos, instrumento perceptivo, herramienta técnica para la lectura de la ciudad convirtiéndose

---

<sup>196</sup> Hessel, F. (1997). “Bulevares de Berlín”. En *Paseos por Berlín*. Madrid: Editorial Tecnos, p. 121.

<sup>197</sup> Moya Pellitero, A. M. (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 101-102.

con su actividad en motivo para la construcción del paisaje urbano pues, de su forma de transitarlo y de su mirada, es que se va a desprender una visión del lugar.

Así, pues, trataremos de analizar y poner de manifiesto, en las páginas que siguen, cómo de la forma de *flânerie* llevada a cabo en cada uno de los filmes de estudio, ha resultado un espacio urbano diferente que responde a aquella, situándose así el *flâneur* como motivo principal de su configuración y construcción.

## **6.2. El paisaje como elemento esencial en el cine de Guerin.**

Como señalábamos en la introducción de este trabajo, el interés por la construcción del paisaje en los filmes objeto de nuestro estudio no es sólo un tema capital por cuanto se trata de un elemento inherente al *flâneur* sino que también para el cineasta barcelonés -como refleja su filmografía- quien está muy interesado en la indagación de los espacios -paisaje urbano y humano-, hasta el punto de resultar el espacio urbano esencial en su cinematografía. Así, señala Guerin:

Casi todas mis películas han nacido por un interés etnográfico por un espacio. Una investigación sobre un espacio. Muchas de mis películas parten así. *Los motivos de Berta* en Segovia, un pueblecito en *Innisfree*; un castillo en *Tren de sombras*, el barrio chino en *En construcción...* Es decir, parten de los signos, las huellas que hay en un espacio, leyéndolos y buscando una explicación a esos signos.<sup>198</sup>

Es decir, su cine surge del interés, la necesidad o el deseo personal por filmar algo. Unas veces el deseo de retratar un rostro que le inspira, que le atrae, desencadena la necesidad de filmar un paisaje; otras veces, es el interés por un paisaje el que da lugar al filme surgiendo una vez allí, el interés por los rostros que lo habitan, lo representan y lo definen. En cualquier caso, y sea cual sea de los dos el germen de la obra, ambos

---

<sup>198</sup> Pinto, I., y Silva, H., (2009). "Entrevista a José Luis Guerin", *laFuga*, nº9. Disponible en: [<http://2016.lafuga.cl/entrevista-a-jose-luis-guerin/252>] (enlace activo a fecha: 20/11/2013).



acaban por constituirse elementos fundamentales de la misma. Esto queda, como decimos, reflejado en su obra donde los intereses y deseos del cineasta barcelonés lo han llevado a filmar paisajes de muy distinta naturaleza:

El filme *Los motivos de Berta*<sup>199</sup> (1983) está rodado íntegramente en el páramo castellano -en la localidad segoviana de Melque-. Guerin, narra, a partir de la cotidianidad de una adolescente cuya vida se desarrolla en el plácido sosiego de un entorno rural, el teórico paso de la adolescencia a una cierta madurez. En el filme, el cineasta barcelonés no nos ofrece un plano de conjunto que nos permita tener una idea del entorno sino que, en su lugar, nos muestra planos aislados de la calle, la fachada del ayuntamiento o interiores escuetos de la casa de Berta construyendo, según el propio Guerin, a partir de un guión previamente cerrado: “un paisaje metafórico, una abstracción”<sup>200</sup>.

Su segundo largometraje, *Innisfree* (1990), es fruto de un viaje que Guerin realizó a Irlanda, concretamente al pueblo donde John Ford rodó *El hombre tranquilo* (*The quiet man*, 1952). La necesidad de filmar dicho paisaje se originó a raíz de que Guerin descubriera que los actuales habitantes del lugar habían incorporado a su vida no sólo el rodaje de Ford sino también el universo de ficción que aquel generó. El resultado es un filme incatalogable que, aunque puede parecer un documental sobre el rodaje de *El hombre tranquilo* no se atiene a las convenciones típicas del género. En el filme Guerin rastrea las huellas que de aquel rodaje quedaron en el pueblo de Cunga St. Feichin -falsamente conocido como “Innisfree”-. Es una vuelta al discurso de Ford para, desde allí, preguntarse cómo éste ha hollado en el paisaje actual y cómo el universo de ficción entonces creado caló en las gentes del lugar hasta el punto de haberlo asumido en su cotidianidad. *Innisfree* resulta una mirada al paisaje humano, es el retrato de una colectividad: su memoria.

---

<sup>199</sup> Filme de bajo presupuesto que alcanzó una gran resonancia crítica y se proyectó con éxito en numerosos festivales, recibiendo el Premio San Jordi de Cinematografía como Mejor Película Española y el Premio de Calidad, concedido por el Ministerio de Cultura -ambos otorgados en 1986- y que significó su salto a la profesionalidad.

<sup>200</sup> Barrio Marina, I. (2003). “Entrevista a José Luis Guerin: Paisaje Humano, Paisaje Urbano”. En Lozano, C., Barrio, I., Nabal, E. y Alonso, A., (Coords.) *Imágenes de la ciudad. II Curso de Cine y Literatura*. Burgos: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Burgos, p. 112.

En *Tren de sombras. El espectro de Le Thuit* (1997) -enmarcada en el primer centenario del cine- Guerin propone una mirada hacia los orígenes del cine pero no sólo al de los hermanos Lumière sino también al del cine *amateur*<sup>201</sup>. El filme parte para ello de una cinta familiar, filmada por el abogado parisino G  rald Fleury el día anterior a su fallecimiento en extrañas circunstancias, que siendo reproducida y rebobinada de forma sucesiva resulta reveladora al descubrir en ella una historia de amor clandestina entre Etienne (familiar de Fleury) y la doncella de la familia. Como ocurría con la fotografía en *Blow-Up*, (*Deseo de una mañana de verano*, 1966)<sup>202</sup>, de Michelangelo Antonioni, el cine se presenta aquí como registro sin límites. El ejercicio que efectuaba el fotógrafo de *Blow-Up* a base de ampliaciones, se sustituye aquí por el paso continuado hacia atrás y hacia delante en el celuloide. Con ello el filme pone de manifiesto el poder registrador y revelador del cine, atendiendo también los problemas a que se enfrenta el celuloide por su propia materialidad. El carácter matérico del estado de conservación de la película construye aquí una diégesis sobre sí mismo y ello por cuanto la película nos habla del paso del tiempo y del proceso que tiene lugar desde el descubrimiento del celuloide hasta su restauración y montaje. Pero además de todo esto, el filme también es un trabajo documental sobre un lugar geográfico: la localidad francesa de Le Thuit - también comuna, situada en la región de Alta Normandía- en el momento de la realización del filme; imágenes, las del “ahora”, que aparecen en color y con sonido ambiente sincrónico, diferenciándose del blanco y negro de las imágenes -del “ayer”- de Le Thuit contenidas en la cinta de Fleury.

Su cuarto largometraje, *En construcción* (2000), realizado a lo largo de dos años y medio y rodado con el apoyo de sus alumnos del Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, muestra la demolición parcial del barrio de El Raval de la capital catalana, objeto de un plan de reforma urbanística. Guerin y su equipo se introducen en el barrio con el afán de registrar los cambios que se están produciendo en su paisaje urbano y humano, abordando los acontecimientos y anécdotas que la propia obra genera a su alrededor. Aunque, como decimos, el filme

---

<sup>201</sup> Entendido aquí, cine “*amateur*” como cine de aficionado o cine no profesional.

<sup>202</sup> Filme, por otro lado, basado en el relato *Las babas del diablo* (incluido en el tomo de cuentos *Las armas secretas*, 1959), de Julio Cortázar.

pretende dar cuenta de la mutación sufrida por el barrio de El Raval, lejos de mostrar el barrio a través de sus calles, plazas, avenidas, etc. lo delega en los rostros humanos que lo habitan y que, a su juicio, lo representan<sup>203</sup>. Esto es así, hasta el punto de que en una entrevista, Guerin, declaraba a propósito de la gestación de *En Construcción*:

Paisaje Urbano, Paisaje Humano: han sido los dos conceptos que más se me repetían durante los dos años y medio que ha durado el proceso de realización; porque en la relación, en las fricciones entre estas dos ideas se iba gestando la película.<sup>204</sup>

En su filme *En la ciudad de Sylvia* (2007), el personaje masculino -como hemos visto, un *flâneur*- buscará a la mujer con la que tuvo una relación amorosa -quizás sólo un encuentro- seis años antes en la ciudad de Estrasburgo. De su actividad -promovida por la búsqueda de esa mujer ausente y desconocida- va a surgir un paisaje urbano definido y caracterizado por lo humano pues, al buscar la felicidad del ayer en los paisajes humanos del presente, la ciudad es construida con los rostros de mujeres que le recuerdan a la perdida. Mientras en el filme *En construcción* la ciudad es la metáfora social de un cambio, en el filme *En la ciudad de Sylvia*, la ciudad se convierte en un conjunto de signos de evocación de una mujer.

En el filme *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007) el cineasta barcelonés pretende dar cuerpo a una memoria; rescatarla del fluir de una ciudad que se manifiesta impasible a un recuerdo de plenitud amorosa, la del narrador que, en un momento de dispersión del yo regresa a la ciudad de Estrasburgo con el propósito de encontrar a una mujer con la que tuvo un encuentro veintidós años antes. La rememoración del recuerdo personal lo llevará a recorrer los caminos trazados por las visiones de Dante, Petrarca o Miguel Marías, tomando fotografías (fotógrafo-*flâneur*), que se van asiendo en el filme y terminan por crear un lugar no reconocible de unidad inexorablemente romántica.

Su filme *Guest* es un diario de registros resultado de un periplo por 45 ciudades. Mientras que los filmes anteriores estaban delimitados a un espacio muy acotado para

---

<sup>203</sup> Guerin señalaba en una entrevista: “Un barrio es esencialmente la gente que lo habita más que las casas y monumentos.” Barrio Marina, I. *op. cit.*, p. 109.

<sup>204</sup> Barrio Marina, I. *op. cit.*, p. 109.

su observación, *Guest* resulta una suerte de retrato coral del mundo; una cartografía subjetiva de las ciudades que lo constituyen, por cuanto es huella a la vez del espacio urbano y de la forma que Guerin tiene de transitarlo -como un *flâneur*-. Es decir, *Guest* constituye la manifestación de una relación: la del cineasta con el entorno.

Su último largometraje, *La academia de las musas* (2015), cuenta la historia de un proyecto -quizás demente- llevado a cabo por un profesor de universidad que sueña con la posibilidad de construir un mundo mejor a través de la poesía, el arte o cualquier forma de erudición y para lo que cuenta, como punto de partida, con un grupo de alumnas. Aunque esta es la premisa de partida, la evolución de los acontecimientos nos llevará a olvidarnos de su inicio en un aula, invitándonos a reflexionar sobre la seducción, el amor, el deseo y, sobre todo, el poder de la palabra<sup>205</sup>. A partir de un espacio -un aula de la Universidad de Barcelona- y las lecciones de filosofía que el profesor Raffaele Pinto imparte allí, Guerin descubre la película que late en el material que va filmando y siente la necesidad de rodar -ya con conciencia de ello- un filme que comienza en clave documental, al estilo de su filme *En construcción*, pero que poco a poco irá tornando ficción. Una vez más el filme surge de un espacio y de los rostros que lo habitan, esto es una clase de filosofía -un aula- y los alumnos que asisten a ella. En una entrevista a propósito de la gestación y el rodaje de *La academia de las musas*, Guerin explicaba del siguiente modo hasta qué punto las circunstancias que habían rodeado la película durante su realización determinaron las estrategias utilizadas para ello e influyeron en el filme resultante:

Es una película realizada sin medios. Sin posibilidad, por tanto, de controlar los espacios, de fijar unos mínimos de dirección artística. Lo único que podía controlar, en cierto modo, eran los rostros, y a ellos me

---

<sup>205</sup> Dice Guerin a propósito de *La academia de las musas*: “Es una película protagonizada por mujeres sobre el poder de seducción de la palabra”. Martínez, L. (2015). “El poder de seducción de la palabra según José Luis Guerin”, *El Mundo*, Locarno, 10 de agosto de 2015. Disponible en: [<http://www.elmundo.es/cultura/2015/08/10/55c85bfb46163f12688b456d.html>] (enlace activo a fecha: 11/10/2015).

ceñí. Es, efectivamente, una película de primeros planos. De rostros que se confrontan.<sup>206</sup>

Para el cineasta barcelonés, la geografía de un lugar -ya sea existente o imaginado- resulta clave para la puesta en escena de una historia. El filme es resultado de la interpretación del espacio en que se desarrolla y ello porque de la labor de exploración e interpretación de aquel es que Guerin va extrayendo poco a poco una película que también a él se le revela durante su propia realización. Dice el cineasta barcelonés:

Me gusta mucho imaginarme como topógrafo, explorador o geógrafo. Me gusta creer que apenas invento cosas y que mi labor consiste en otear e interpretar espacios. Idealmente imagino que la película está contenida en un espacio y que debo otear y componer con los indicios de la localización. Este tipo de restricciones son un acicate para mí. Elijo un lugar en el que acampar y sé que el lugar contiene una película que sólo se llegará a revelar plenamente a través de su propia realización. Hay un principio ecológico entre la forma de rodar y componer una película y el lugar en el que se filma.<sup>207</sup>

No obstante, en el cine de Guerin que el paisaje sea escenario de una historia no lo relega automática e irremediabilmente a una secundaria función de fondo sino que muy por el contrario adquiere una relevancia tal en el filme que acaba por definir la película en cuestión. Tanto el paisaje como la mirada que el cineasta barcelonés aplica sobre él revierte en belleza o singularidad del lugar invitando al espectador a dejarse llevar por su pura contemplación.

Por otro lado, como decíamos, Guerin tiene un gran interés en el paisaje humano, la figura, el rostro, siendo últimamente el cine como un arte del retrato lo que más cultiva. A propósito del rostro, dice Áurea Ortiz:

---

<sup>206</sup> Liébana, R. (2015). "Entrevista a José Luis Guerin, director de *La academia de las musas*", *El espectador imaginario*, nº68, Diciembre de 2015. Disponible en: [<http://www.elspectadorimaginario.com/la-academia-de-las-musas/>] (enlace activo a fecha: 11/10/2015).

<sup>207</sup> Tercer-Ojo Cine Documental. «Entrevista a José Luís Guerin». Disponible en: [<http://www.tercer-ojo.cl/entrevista-a-x-persona/>] (enlace activo a fecha: 27/07/2015).

El verdadero paisaje del cine, uno que el medio cinematográfico ha inventado, el único que probablemente sólo existe porque una cámara de cine se acercó a él, es el rostro humano. [...] El resto de planos de los que se sirve la construcción del espacio cinematográfico, tienen su equivalente en otras representaciones visuales anteriores. [...] El primer plano, ese que coloca ante nuestra mirada un rostro sin más elementos, no existe antes del cine y supone una transgresión rotunda de los límites del espacio clásico, el que construyó la pintura desde el renacimiento y del que la fotografía y el cine son herederos.<sup>208</sup>

Es decir, la ciudad es el paisaje cinematográfico por excelencia pero no es, sino el rostro, el auténtico paisaje del cine. El primer plano del cine es revolucionario. Impone un nuevo punto de vista, un nuevo lugar desde el que mirar la realidad. El primer plano invade la pantalla forzando su visión. Dice Carl Theodor Dreyer:

No hay nada en el mundo que pueda compararse a un rostro humano. Es una tierra que uno no se cansa jamás de explorar, un paisaje (ya sea árido o apacible) de una belleza única. No hay experiencia más noble, en un estudio, que la de constatar cómo la expresión de un rostro sensible, bajo la fuerza misteriosa de la inspiración, se anima desde el interior y se transforma en poesía.<sup>209</sup>

En las páginas que siguen trataremos, por tanto, de analizar y revelar el papel que la figura del *flâneur* ha jugado en la construcción del paisaje de cada una de las obras, así como, poner de manifiesto el interés del cineasta barcelonés en la indagación de los paisajes urbanos y humanos.

---

<sup>208</sup> Ortiz Villeta, A. (2007). “Paisaje con figuras. El espacio habitado del cine”, *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº57, p. 225.

<sup>209</sup> *Ibid.*, pp. 225-226.

### **6.3. En la ciudad de Sylvia: la ciudad privatizada por la mirada.**

#### 6.3.1. El espacio urbano en *En la ciudad de Sylvia*.

En el filme *En la ciudad de Sylvia* el personaje masculino -*flâneur*-, de quien no sabemos apenas nada, volverá a la ciudad de Estrasburgo con el propósito de encontrar a una mujer -Sylvia- con la que tuvo un encuentro amoroso seis años antes. El deseo del protagonista es volver a materializar a Sylvia y revivir el instante de plenitud vivido con ella. Sin embargo, Sylvia será en el filme una mujer ausente e inalcanzable: una mujer fugitiva.

No sabremos cuál es el motivo del regreso del protagonista a la ciudad, es decir, la necesidad que tiene de volver a un tiempo vital ya pasado pero sí, que su búsqueda parte de un recuerdo claramente nostálgico y una imagen estilizada -moldeada por el tiempo- de la mujer que Sylvia fue una vez. A partir de esa imagen idealizada de la mujer fugitiva, el protagonista irá indagando en los rostros femeninos que integran la ciudad -paisaje humano- y, más expresamente, en sus gestos y expresiones pero también en el paisaje urbano, es decir, en las calles, plazas y lugares asociados al amor pasado como son el bar Les Aviateurs o el café (TNS Le café) de la École supérieure d'art dramatique de Strasbourg<sup>210</sup> y que ahora sirven de soporte al amor del ayer.

Guerin construye un paisaje urbano caracterizado y definido por lo humano. La ciudad se convierte en un conjunto de signos de evocación de una mujer. El cineasta barcelonés pone lo público de Estrasburgo al servicio de lo privado -del enamorado- por lo que la ciudad -sus calles, plazas, edificios...- se encuentran en función de las necesidades de aquel. Asistiremos, por tanto, a una ciudad privatizada por la mirada del protagonista que durante sus paseos llevará a cabo una observación minuciosa de los paseantes-ciudadanos. Estrasburgo estará determinada por las imágenes de aquellos que

---

<sup>210</sup> La Escuela Superior de Arte dramático de Estrasburgo, fundada en 1954 por Michel Saint-Denis, está alojada en el corazón mismo del Théâtre national de Strasbourg (TNS).

la habitan y cuyas vidas quedarán -a ojos del protagonista- condensadas en una sonrisa, una mirada, el modo en que alguien lleva el cabello, etc., que irá recogiendo en un cuaderno -¿se trata de un pintor?- conformando un catálogo de posturas y gestos urbanos que no hará sino subrayar la existencia misma de esa gestualidad (Fs 160-165) y que resultan, como bien señala Aguado: “estudios casi pictóricos de la psicología del personaje”<sup>211</sup>.



Este catálogo de gestos, principalmente de mujeres, nos recuerda al largometraje *Shirin* (2008), de Abbas Kiarostami. *Shirin*, es un experimento llevado a cabo por el cineasta iraní en el que vemos el rostro de 112 actrices iraníes, y a la famosa Juliette Binoche, mientras éstas asisten a una *performance* basada en el poema persa del siglo XII, *Khosrow y Shirin*<sup>212</sup>, realizada por Farrideh Golbou -e inspirada en el poema de Hakim Nezami Ganjavi-. Dicha *performance* está presente en el filme sólo a través

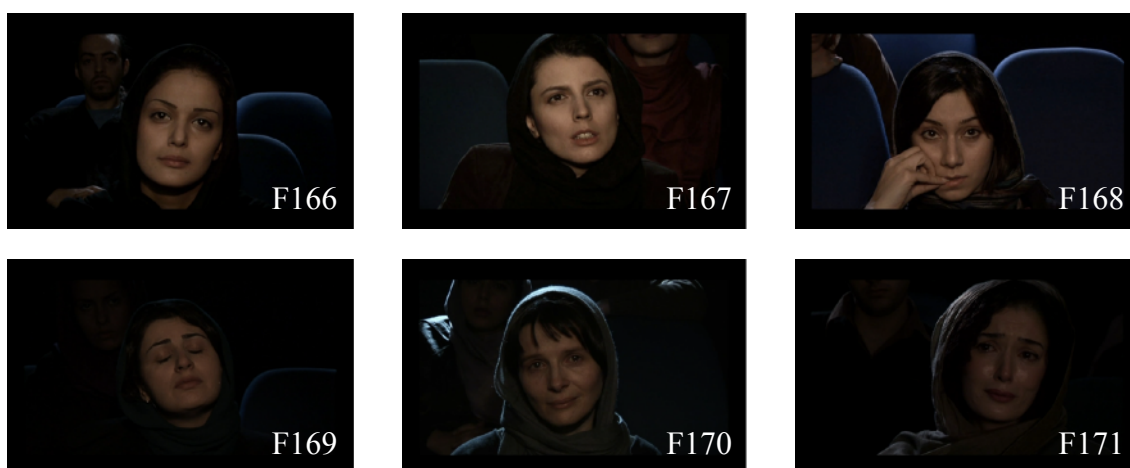
---

<sup>211</sup> Aguado, T. (2011). “Anatomía de una gestualidad urbana en José Luis Guerín: de En construcción y Unas fotos en la ciudad de Silvia a En la ciudad de Sylvia”. En Cornejo, R. y Villamandos, A. (Eds.). *Un Hispanismo para el siglo XXI. Ensayos de crítica cultural*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, p. 145.

<sup>212</sup> La obra cuenta la trágica historia de amor entre la princesa armenia, Shirin, y el rey de Persia, Khosrow. Enamorados el uno del otro, su amor no contará con la aprobación de la familia de Khosrow que ya ha acordado su matrimonio con otra mujer. Inmerso en un matrimonio no deseado, Khosrow sigue pensando en su amada y enfurece con la aparición de un pretendiente que quiere la mano de Shirin. Enfurecido Khosrow provocará su muerte y también así, Shirin, la de María -la esposa de su amado-. Sin embargo, sus esfuerzos no tendrán el final que ambos esperan pues, el hijo de Khosrow y María, también enamorado de Shirin, acabará en un arrebato con la vida de su padre. El fallecimiento de Khosrow llevará a Shirin a suicidarse. En definitiva, *Khosrow y Shirin* se trata, también, de una historia de amor imposible.



de un elaborado *soundtrack*. Así, el espectador del filme asiste durante 92 minutos a la visión del rostro de las 113 actrices que se encuentran en un teatro siguiendo esta historia persa de amor<sup>213</sup>. A medida que avanza la historia, las actrices van experimentando distintas emociones, las cuales se van reflejando en sus rostros, que son recogidas por la cámara (Fs 166-171).



En sus rostros podemos ver miedo, rabia, rechazo, tristeza pero también risas, resultando un catálogo gestual y emocional que encuentra en el filme de Guerin y, muy especialmente en la secuencia de la terraza del café, su continuación.

En un momento determinado del filme, el protagonista creará ver a Sylvia a través de los cristales de un café. Cuando ésta (Pilar López de Ayala) abandona el lugar, el personaje masculino se arrojará tras ella emprendiendo una persecución y, por tanto, abandonando la contemplación estática -la de la silla del café- mantenida hasta el momento. Durante la persecución ambos recorrerán la ciudad de Estrasburgo, sus entresijos, poniendo al descubierto la memoria y las huellas que, de un tiempo pasado,

---

<sup>213</sup> Realmente se trata de un experimento llevado a cabo en la propia casa, en Teherán, de Abbas Kiarostami, quien pretende llevar a cabo un estudio similar al de Kuleshov, situando emocionalmente a 113 actrices femeninas -y algún actor masculino que, en ocasiones, se puede observar en un segundo plano-, ante un relato que en el momento de la filmación las actrices desconocían. Este estudio trataba de probar, la capacidad del cine de hacernos creer en un artificio -¿Podrían estos rostros, servirnos en un contexto distinto?-. A través de los rostros de estas mujeres, y del sonido, Kiarostami nos hace creer en la existencia de un contraplano -la *performance* del trágico poema persa de amor, del siglo XII-.

quedaron contenidas en su espacio urbano pero que, sin embargo, resultan invisibles en el paradigma visual del enamorado cuya visión, resultante de la enajenación amorosa que atraviesa, sólo le permite ver aquello que se pudiera traducir en un pasaje directo al objeto de su deseo.

Del laberinto de calles que recorren los protagonistas, dirá Guerin: “En Estrasburgo puedes sentir que hay un laberinto en que un caballero puede buscar a su dama, siendo a la vez una ciudad poseída por una mujer”<sup>214</sup> (Fs 172-179) pero durante la persecución, la ciudad también nos hablará del estado emocional del protagonista pues el texto que aparece escrito en los muros y que reza «Laure je t’aime»<sup>215</sup> hace referencia al recuerdo de plenitud amorosa de aquel. De modo que, durante la persecución que el protagonista emprende tras Sylvia, la ciudad representada viene a ser lo que Marc Augé denominó «Ville-fiction», es decir, una ciudad donde no tiene lugar el intercambio con los demás y que carece de memoria histórica<sup>216</sup> en lo que respecta, como hemos explicado, a los ojos del enamorado.

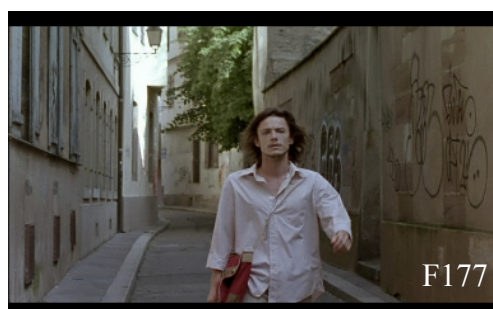


---

<sup>214</sup> Peris I Grao, A. (2007). “José Luis Guerin habla sobre “En la ciudad de Sylvia””, *Miradas de Cine*, nº66, septiembre de 2007. Disponible en: [<http://www.miradas.net/2007/n66/actualidad/jlguerin.html>] (enlace activo a fecha: 18/11/2014).

<sup>215</sup> La pintada de «Laura je t’aime» es mostrada de forma recurrente a lo largo del filme. Aunque se encuentra en un espacio público que a priori, no ha sido manipulado, esta pintada es un significante construido con el propósito de transmitir el recuerdo de plenitud amorosa que hemos señalado. Además, hace referencia a las mujeres ideales que han perturbado la vida, así como influido en la obra, de tantos artistas masculinos. La elección del nombre de mujer “Laura” no es casual, sino una referencia expresa a la musa de Petrarca -la mujer inalcanzable que cautivó al poeta italiano-. Sylvia se convierte así en un trasunto de Laura; luego, esa pintada nos ofrece información, también, acerca de la naturaleza de Sylvia.

<sup>216</sup> Justo lo contrario de lo que ocurriera en su filme *En construcción* (2000) que, precisamente, analizaba los estratos de memoria e historia del barrio de El Raval de Barcelona.



Finalmente, Sylvia no será la mujer que el enamorado creía haber reconocido en ella y, tras el desencuentro que tiene lugar en el tranvía, la «Ville-fiction» de Augé torna «Ville-rencontre», esto es una ciudad de encuentro con los otros y de reconocimiento de las estructuras físicas que la integran, es decir, una ciudad donde lo público y lo privado coexisten pero mantienen su independencia. El espacio urbano de la ciudad recupera su individualidad y toda su expansión explotando además en toda su variedad. El tercer día regresaremos a algunos de los lugares por donde el día anterior se produjo la persecución pero en esta ocasión no será acompañando al protagonista en la búsqueda de su deseo amoroso, sino a través de la mirada independiente y objetiva de la cámara

(Fs180-183). Los habitantes de Estrasburgo son comprendidos en la complejidad de sus vidas a la vez que la ciudad recupera su esencia<sup>217</sup>.



Por otra parte, en cuanto a la elección de la ciudad de Estrasburgo para el rodaje del filme, José Luis Guerin explicaba así en una entrevista los motivos que le llevaron a rodar a la ciudad francesa:

Quería rodar lejos de casa. El rodaje como viaje. Si al acabar la jornada, me encerraba en mi casa, en mi ciudad, me sentía limitado a la cotidianidad. Había un motivo económico, vinculado a la financiación. Por otro lado, se trata de una ciudad esencialmente europea sin estar realmente situada en un país concreto, multilingüística, relacionándose con Francia y Alemania por igual. Finalmente porque su centro peatonal que facilitaba el rodaje y, sobre todo, la captación de los

---

<sup>217</sup> Dice Roland Barthes: “La ciudad, esencial y semánticamente, es el lugar de encuentro con el otro”. Barthes, R. (2009). “Semiología y urbanismo”. En *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós Ibérica, p. 347.

sonidos, sin el ruido de los coches y con los sonidos del chirriar de los tranvías.<sup>218</sup>

Guerin ha asociado siempre la idea de rodar, con un viaje. Obligar al equipo de trabajo a relacionarse con el nuevo espacio, convivir entre ellos, romper la dinámica de ir a rodar y volver a casa; ponerse en relación con un lugar distinto del que vive habitualmente y, así, romper con la ceguera que causa la cotidianidad pero sobre todo para mirar la realidad con los ojos del viajero, esto es con una mirada más atenta y sensible. Recordemos que, según ha contado el propio Guerin, incluso cuando rodó *En construcción* en su propia ciudad -Barcelona-, se alojó en varios hostales y pensiones del barrio de El Raval<sup>219</sup>. Su propósito, acabamos de explicarlo, situarse en su propia ciudad como un viajero, establecer una determinada distancia con las cosas para descubrir lo singular y revelador de aquellas. Es decir, descubrir lo que se oculta tras “lo real por excelencia” -la realidad de nuestra cotidianidad, lo que no nos cuestionamos- al situarse como un sujeto objetivo que descorre el velo de la familiaridad y toma conciencia de todo cuanto le rodea, hurgando en su profundidad.

Además, como señalábamos anteriormente, el cine que interesa al cineasta barcelonés es aquel que trasciende más allá del entorno en el que tiene lugar, es decir, más allá de lo local. Para este propósito, Estrasburgo, como indica el propio Guerin, resultaba una ciudad muy adecuada pues, localizada en la frontera con Alemania, es una ciudad multilingüística<sup>220</sup>, a lo que se suma la existencia de una actividad turística muy intensa que eleva aún más la variedad de lenguas que en ella se pueden escuchar. El cineasta barcelonés aprovecha esta diversidad de lenguas no comprometiendo el filme con ninguna localización concreta y creando así una ciudad esencialmente europea. Por otra parte, esta diversidad lingüística actuará advirtiéndole que el protagonista está en una ciudad que no es la suya y, por tanto, que en ella su mirada es la del viajero. Guerin hará hincapié en la importancia que esto último tiene en el filme:

---

<sup>218</sup> Peris I Grao, A. *op. cit.*

<sup>219</sup> Tercer-Ojo Cine Documental. «Entrevista a José Luis Guerin». Disponible en: [<http://www.tercer-ojo-cl/entrevista-a-x-persona/>] (enlace activo a fecha: 26/07/2015).

<sup>220</sup> Aunque su lengua oficial es el francés, también se habla el alsaciano y el alemán.



En el *soundtrack* he querido que se oyera un amplio abanico de lenguas (alemanes, ingleses, hispanos), era muy importante la idea de que estamos en una ciudad extranjera, que no pertenece al protagonista porque es la ciudad de una mujer, la ciudad de Sylvia.<sup>221</sup>

Por último, cabe señalar la importancia que para el rodaje tenía un centro peatonal amplio y alejado del tráfico. El sonido resulta un factor fundamental en la construcción del paisaje urbano en *En la ciudad de Sylvia* y la disposición del centro peatonal alejado del tráfico facilitaba al cineasta barcelonés su captación. Además, Estrasburgo cuenta con servicio de tranvía por el centro de la ciudad y éste iba a tener una función fundamental en la construcción del paisaje cinematográfico. Para Guerin, el tranvía es un elemento esencialmente cinematográfico por cuanto en movimiento hace el efecto de obturador de la cámara. Estaba muy interesado en ver cómo captar el rostro de Pilar López de Ayala de modo que éste estuviera comprendido en la propia coreografía que la ciudad le daba, en este caso captar su rostro en los reflejos en los cristales de los comercios, los reflejos de las marquesinas y también en el tranvía, a su través o en su interior, reflejado o sometido a los efectos luminosos que aquel produce.

6.3.2. El sonido como factor fundamental en la construcción del paisaje cinematográfico.

Antes de proceder con el análisis del paisaje sonoro del filme *En la ciudad de Sylvia*, nos tomaremos un instante para explicar el concepto de paisaje sonoro o *soundscape*, así como la importancia que éste tiene en la construcción de un paisaje cinematográfico.

---

<sup>221</sup> Losilla, C., Lucas, G. de y Quintana, A. (2007). “Sobre esbozos y retratos”, *Cahiers du Cinéma España*, septiembre de 2007, nº4, Madrid, p. 26.

El término paisaje sonoro o *soundscape*<sup>222</sup> deriva del término paisaje terrestre o *landscape*. Los paisajes sonoros están formados por sonidos que describen y dan sentido a un lugar pudiendo ser éste: una ciudad, una comunidad, una calle, una casa, etc. El paisaje sonoro nos da información sobre el lugar, tal como su situación tecnológica, económica, ecológica, etc.; expresa la identidad de ese espacio, esto es de la comunidad que lo habita, permitiendo distinguir unas comunidades de otras. Sin embargo, el paisaje sonoro se hace en su mayor parte invisible para los habitantes de un entorno, en primer lugar, por cuanto están habituados al sonido de su cotidianidad - como si se tratara de una banda sonora- y, en segundo lugar, en las ciudades industriales contemporáneas, por cuanto éste queda enmascarado por el sonido del tráfico. El paisaje, por tanto, tiene una dimensión más allá de lo físico. Formado también por olores, sonidos, memoria... su experiencia no puede reducirse sólo a la imagen física sino que requiere de una interpretación, una lectura del conjunto de factores que lo determinan, de modo que permita adquirir una visión diferencial de la realidad de cada lugar. Un factor esencial del paisaje a este propósito es, como decimos, el sonido, siendo también así para la construcción del paisaje en el cine pues, como dice Attali:

Desde hace veinticinco siglos el saber occidental intenta ver el mundo. Todavía no ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha. Nuestra ciencia siempre ha querido supervisar, contar, abstraer y castrar los sentidos, olvidando que la vida es ruidosa y que sólo la muerte es silenciosa: ruidos del trabajo, ruidos de los hombres y ruidos de las bestias. Ruidos comprados, vendidos o prohibidos. No ocurre nada esencial en donde el ruido no esté presente.<sup>223</sup>

Sin embargo, a propósito del sonido en el cine, encontramos numerosos estudios sobre la música, algunos trabajos sobre el texto de los diálogos e incluso alguno sobre la

---

<sup>222</sup> *Soundscape* (paisaje sonoro): Término acuñado en 1969 por Murray Schafer en su obra *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Siendo una palabra derivada de *Landscape* (paisaje), a diferencia de ésta, no está estrictamente limitada a los espacios exteriores.

<sup>223</sup> Rezza, S. (2010). "El oficio de cuidador de sonidos", *Sonograma. Revista de pensament musical*, nº7, p. 3. Disponible en: [[http://www.sonograma.org/num\\_07/articles/sonograma07\\_Sol-Rezza\\_El-oficio-de-cuidador-de-sonidos.pdf](http://www.sonograma.org/num_07/articles/sonograma07_Sol-Rezza_El-oficio-de-cuidador-de-sonidos.pdf)] (enlace activo a fecha: 29/03/2017).

voz pero no así sobre el ruido -a los que Michel Chion se refiere como “oscuros soldados de infantería”<sup>224</sup>- que, en tanto mezcla confusa de sonidos, parecen haber perdido cualquier tipo de valor en el plano estético siendo despreciados por la teoría al concederles sólo un valor utilitario y figurativo. No obstante, en la práctica cinematográfica -ya no en la teoría- el ruido ha disfrutado de una atención, primero y de forma general, como un elemento y, segundo y como es el caso del cineasta que aquí nos ocupa, otorgando al sonido -ruidos incluidos- el *status* de elemento cinematográfico de derecho que más allá de su valor utilitario y figurativo posee una capacidad expresiva, la misma que la luz, la interpretación de los actores, etc. Es este el caso del paisaje sonoro de *En la ciudad de Sylvia*, un filme muy depurado, sin apenas diálogo entre los personajes protagonistas, donde el sonido -en su forma musical, como diálogo y como ruido- se convierte en un elemento revelador que da testimonio de la cotidianidad de los habitantes de esa ciudad.

Guerin da un paso más en la construcción del paisaje cinematográfico y ello es así al enfrentar al espectador a la percepción sonora del paisaje urbano de una ciudad como factor esencial del filme, pensando las imágenes casi más como un soporte para escuchar ‘cosas’ que como base real del cine donde el sonido actúa como elemento de acompañamiento. Es decir, no es que el sonido y la imagen sean igualmente significativos sino que ésta última se entrega a la sonoridad. El cineasta barcelonés solicita al oído pues la ciudad de Sylvia se oye, no sólo se mira.

El paisaje sonoro del filme *En la ciudad de Sylvia*, se constituye en una banda sonora de la vida en la ciudad. En su mayoría, los ruidos que la integran se desprenden de la actividad de sus gentes -de lo cotidiano y lo común- como son, por ejemplo: el resonar de las campanas de una iglesia, el ruido del tráfico automovilístico, el chirriar de los tranvías que recorren la ciudad, operarios trabajando en el mantenimiento de la vía pública, el timbre de una bicicleta, la vibración de una patineta, el grito de unos niños que juegan en una plaza, el instrumento de un músico callejero o ruidos que, aunque provienen del espacio privado -al que no tenemos acceso- vienen a unirse al

---

<sup>224</sup> Chion, M. (1998). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, p. 138.



ruido del espacio público, aunándose y constituyendo el *soundscape* de la vida en la ciudad. Son ejemplo de esto último, en el filme: el ruido de un taladro, la música de un piano o el llanto de un bebé; todos ellos sonidos presentes en la banda sonora de nuestra cotidianidad que, percibidos como un magma sonoro al que nuestros oídos están habituados, resultan inaudibles pero que aquí son recuperados del furor de la ciudad industrial contemporánea invitándonos así a recorrer un entorno que aunque físicamente pueda resultar conocido, auditivamente supone una nueva experiencia. A propósito de su filme *En la ciudad de Sylvia*, el cineasta barcelonés explicaba en una entrevista cómo habían procedido para la realización de la banda sonora:

Tati reivindicaba el derecho a pasear silbando por las ciudades. Y a observar. Yo me sumo a esa reivindicación. Hay numerosos detalles, matices, que no apercibimos aunque pasemos ante ellos mil veces y que, sin embargo, permiten contemplar la historia. También buscamos los detalles de sonido, la banda sonora de la vida en la ciudad. Aquí sí que manteníamos una estrategia documental, de rodar y esperar a que algo sucediera.<sup>225</sup>

Como el propio Guerin señalaba, para la realización de la banda sonora del filme *En la ciudad de Sylvia*, acudió a la realidad siguiendo una estrategia documental. Su método se basa en una interrogación constante de lo habitual -lo que realmente ocurre- deshaciéndose para su observación del hábito cotidiano que normalmente distrae y nubla nuestros sentidos. Su propósito es que el cine visibilice lo invisible -que haga audible lo inaudible- descubriéndonos aquellos detalles -en este caso sonidos o, más expresamente, sonidos “característicos” como los denomina Kracauer- que determinan y definen un lugar y en los que de no ser por esa capacidad reveladora del cine, no habríamos reparado.

A estos sonidos característicos ya hizo referencia Flaherty -cuya influencia en Guerin es clara- llegando a decir a propósito de su filme *Nanook of the North* (*Nanook, el esquimal*, 1922):

---

<sup>225</sup> Peris I Grao, A. *op. cit.*

Me gustaría haber utilizado el sonido de *Nanook*... Si se quiere captar por completo la esencia de ese territorio, es preciso escuchar el silbido del viento del norte y los ladridos de los perros.<sup>226</sup>

O también Jean Epstein quien propuso descomponer los sonidos naturales complejos en los diversos elementos simples que los constituyen, utilizando para ello el “ralentí sonoro”. De este modo, en su filme *Le tempestaire* (*La tempestad*, 1947) descompuso el sonido de una borrasca en los distintos elementos que la componían, señalando a su propósito:

Al igual que el ojo, el oído sólo tiene un limitado poder de discriminación. Y así como el ojo debe recurrir a la ralentización del movimiento... así también el oído necesita que el sonido sea ampliado en el tiempo, o sea, necesita el ralentí sonoro, para descubrir, por ejemplo, que el confuso rugido de una borrasca es, en su realidad más sutil, una multiplicidad de ruidos diversos hasta ahora ajenos al oído humano, un apocalipsis de gritos, arrullos, gorgoteos, estridencias, detonaciones, timbres y acentos que en su mayoría aún permanecen innominados.<sup>227</sup>

Así, Guérin descompone el complejo sistema de la banda sonora de la ciudad de Sylvia en los elementos más simples que la conforman, como son: el ruido del tráfico de la ciudad -tranvías, automóviles, bicicletas...-; el sonido que producen los habitantes en sus actividades cotidianas -trabajos en el espacio urbano, vendedores ambulantes, músicos callejeros, lugares de ocio...-, etc., capturando la esencia del lugar.

Por otra parte, otro sonido que va a apelar nuestra atención en el filme es el hablado. Como adelantábamos al hablar de la construcción del paisaje urbano de *En la ciudad de Sylvia*, el filme ha sido rodado en la ciudad de Estrasburgo; una ciudad francesa que, como decíamos, es multilingüística tanto por su situación fronteriza con

---

<sup>226</sup> Kracauer, S. (2001). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós Ibérica, p. 170.

<sup>227</sup> *Ibid.*

Alemania, como por la gran afluencia de turistas que tiene. La elección de esta ciudad como localización para el rodaje del filme, decíamos, se debe al interés de Guérin en el cine que trasciende más allá de lo local, es decir, en la universalización del relato, siendo muy importante para este propósito la diversidad de lenguas que se escuchan en la ciudad de Estrasburgo. No obstante, el efecto que tiene el sonido hablado, en tanto que elemento simple del sistema banda sonora de la ciudad en el filme, es otro.

El sonido hablado no va a ocupar un lugar principal en el filme sino que por el contrario va a aparecer -a excepción del diálogo mantenido entre los protagonistas en el tranvía- desprovisto de énfasis. Los mensajes, ya sea por el idioma, por recibirlos incompletos, por lejanía a su fuente, etc. van a resultar en su mayoría ininteligibles. Lo que queda en la pantalla es la imagen de los hablantes; lo único que realmente podemos captar. Es así que el cineasta barcelonés nos insta a contemplar las imágenes con mayor intensidad, desplazando nuestra atención a las cualidades materiales del sonido hablado y realzando con ello su interés cinematográfico. Como señalaba el escritor, crítico de arte y sociólogo John Ruskin, al no comprender lo que se dice, los gestos y expresiones faciales de quienes hablan cobran mayor interés por su valor representativo. Dice Ruskin:

Hay algo particularmente encantador en recorrer las calles de una ciudad de un país extraño sin comprender una sola palabra de todo lo que se dice. En tal caso, nuestros oídos se vuelven completamente imperturbables frente a los sonidos de las voces que nos circundan; el significado de las sílabas no nos impide reconocer su carácter gutural, suave o meloso; y los gestos y ademanes, así como las expresiones faciales, tienen el mismo valor que una pantomima. Cada escena se convierte en una melodiosa ópera, o en una función de títeres.<sup>228</sup>

Pero S. Kracauer añade que la observación que hace Ruskin es también aplicable al caso de una película plurilingüe en las que, a su juicio, la diversidad de lenguas también produce un efecto cinematográfico y ello porque no recibimos el lenguaje como

---

<sup>228</sup> Kracauer, S. *op. cit.*, p. 148.

mensaje sino como una configuración de sonidos dirigiendo nuevamente nuestra atención hacia el aspecto físico del mismo.

No obstante, aunque en el filme *En la ciudad de Sylvia* el sonido hablado carece de énfasis, sí atrae nuestra atención el ruido al presentarse en el filme como un elemento predominante. Y aunque su fuerte presencia no desdibuja los elementos visuales, en ocasiones, Guerin llegará a sugerir ciertas imágenes o, más expresamente, ciertas figuras o momentos con sonidos capaces de evocarlos. Esta cualidad evocadora del sonido también fue advertida por Flaherty, quien afirmó:

Los sonidos son imágenes en sí mismos; una vez que han sido identificados, puede utilizárselos sin el apoyo de la imagen visual, para evocar cosas sin necesidad de mostrarlas.<sup>229</sup>

Guerin también es consciente de esta cualidad del sonido pues como cineasta atípico, cuyo cine se encuentra en los márgenes de la industria comercial, se ha visto obligado a adaptarse a los bajos presupuestos con los que suele contar para la realización de sus películas debiendo desarrollar una economía en la práctica cinematográfica que pasa por la especialización del rodaje en el espacio urbano -aprovechando la realidad preexistente-, la depuración de la imagen, el montaje como proceso fundamental de la elaboración del filme o el uso del sonido como elemento economizador, tal y como ha señalado en algunas ocasiones:

Siempre he dedicado mucho tiempo al sonido. El sonido es muy importante para los cineastas pobres porque la imagen es muy cara pero el sonido no; el sonido es barato. Es decir, si tú quieres controlar la imagen: decorados, actores, figurantes, que la luz sea perfecta, que los colores se armonicen...eso es muy costoso y requiere un gran dispositivo de gente. En cambio, con mi sonidista Amanda siempre disfruto mucho haciendo descripciones sonoras de los barrios, teniendo muchas fuentes, muchos elementos sonoros -pensando en el montaje después- y eso no cuesta dinero, forma parte del montaje. Al mismo

---

<sup>229</sup> Kracauer, S. *op. cit.*, p. 173.

tiempo, lo puedes transformar todo. También se ve en el cine sonoro, el más creativo no era el de las grandes producciones potentes sino el de los modestos artesanos de serie que a lo mejor tenían que desarrollar una secuencia en una estación de tren y no había una estación de tren pero lo que había era una evocación sonora y un poco de humo que evocaba que había una locomotora por ahí, y el sonido que te describía la estación.<sup>230</sup>

Así, será a través del sonido que el cineasta barcelonés evoque una figura o nos remita a un tiempo pasado. Es el caso, por ejemplo, del vendedor ambulante africano que recorre la ciudad vendiendo entre otras cosas un encendedor que al ser accionado emite un característico sonido; la *clocharde* que, sentada en una esquina junto a un montón de botellines vacíos y un puñado de bolsas, arroja una de las botellas haciéndola rodar o fragmentos musicales cuyos ecos, incluidos de diversas formas, resuenan en el filme. Por una parte, el vendedor ambulante africano será evocado el tercer día del filme cuando Xavier Lafitte, sentado en el interior de un café, acciona el mechero para encenderse un cigarrillo (F184). El sonido emitido por el encendedor nos remitirá al segundo día del filme en el que el vendedor ambulante recorría las mesas de la terraza del café (TNS Le café) intentando vender algo (F185). Identificado el sonido, bastará con escucharlo para que la figura -el vendedor ambulante- y el tiempo -el día anterior- sean evocados. Por otra parte, también el tercer día del filme, la *clocharde* será evocada a través del ruido de una botella que, en el mismo lugar donde aquella estuvo sentada el día anterior, rodará al ser golpeada por una transeúnte que veremos pasar con ritmo acelerado (Fs 186 y 187). Como en el caso anterior, la identificación del sonido de la botella y la relación establecida entre éste y la *clocharde*, permiten a Guerin evocar su figura así como remitirnos a un tiempo pasado -también el del día anterior- con la sola reproducción de dicho sonido. Por último, la música que suena en el interior de un coche que pasa, el tercer día del filme, funciona como eco sonoro de la música que sonaba en Les Aviateurs el día anterior -el tema que suena dentro del coche es *Style*, del

---

<sup>230</sup> «Conversación con José Luis Guerin». Disponible en: [<https://www.youtube.com/watch?v=R9n09i317q8&t=781s>] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

grupo madrileño Migala, y nos recuerda a *That Woman*, del mismo grupo- (Fs 188 y 189).



Además, la música será un elemento esencial en el filme. Por un lado, funciona como lo hace el texto «Laure je t'aime», hablándonos de la situación emocional del protagonista -es este el caso de los temas *Heart of glass*, de Blondie, o *That Woman*, de Migala, que suenan en el bar Les Aviateurs<sup>231</sup>- y, por otro, podría asociarse a la idea de búsqueda de la mujer anhelada. Este es el caso de la música de violín<sup>232</sup> que

---

<sup>231</sup> Las letras de los temas musicales señalados figuran en el Apéndice 3.

<sup>232</sup> Nos referimos a *Gasn Nign* interpretada por Arthur Lafrentz Bacon (acordeón), Mélanie Bonin y Aline Haelberg (violín).

escucharemos en dos ocasiones -ambas en la terraza del café-, aunque dicha asociación no puede confirmarse por no poder establecer una relación entre ambas de forma clara y rotunda. En cualquier caso, debemos señalar que toda la música del filme forma parte de su diégesis -músicos callejeros, aparatos de radio...-, no incluyendo ninguna música extradiegética. Guerin parece compartir las ideas, a propósito de la música en el cine, que Robert Bresson apuntó en *Notas sobre el cinematógrafo*<sup>233</sup>: “Nada de música de acompañamiento, de sostén o de refuerzo. Absolutamente nada de música. [haciendo el inciso] Salvo, por supuesto, la música interpretada por instrumentos visibles.”<sup>234</sup>

### 6.3.3. Concomitancias con *Play Time* (1967), de Jacques Tati.

Dado que, como decimos, el ruido se presenta en el filme como un elemento predominante, no podemos evitar establecer alguna relación entre este filme y la obra del cineasta francés Jacques Tati. Como Guerin ha dicho en varias ocasiones, una de las cosas sobre las que más insiste a sus alumnos en las clases y talleres que imparte es en el deber que, a su juicio, tienen los cineastas -antes de enfrentarse a la realización de un filme- de echar la vista atrás y atender a quiénes les han precedido. Este es el *modus operandi* del propio Guerin quien, a propósito de la realización de *En construcción*, lo explicaba así: “A Tati lo tuve presente en *En construcción: Mon oncle* [*Mi tío* (1958), de Jacques Tati] trata de una transformación urbana y de la incidencia que tiene esa transformación del paisaje urbano en el paisaje humano. Tati es el gran cineasta del urbanismo. Imposible ignorarlo.”<sup>235</sup> Así, y del mismo modo que ocurriera en la

---

<sup>233</sup> Esta obra recoge las lúcidas reflexiones, escritas por Robert Bresson entre 1950-1974, acerca de lo que el cineasta francés creía que debía ser el cine. La influencia de Robert Bresson en el cineasta barcelonés es clara, conociéndose que ambos mantuvieron algún contacto cuando Guerin era muy joven y se disponía a realizar su primera película (aproximadamente con 21 años). Entonces, consiguió el teléfono de Bresson y viajó a París con un amigo, con el propósito de conocerlo y hablar de cine. Tras aquella visita Guerin hablará de él como un gran pensador, un gran artista, “el último en el sentido renacentista puro”. Después volvería a visitarlo otras tres veces.

<sup>234</sup> Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. México: Ediciones Era, p. 25.

<sup>235</sup> Tercer-Ojo Cine Documental. «Entrevista a José Luís Guerin». Disponible en: [<http://www.tercer-ojo.cl/entrevista-a-x-persona/>] (enlace activo a fecha: 27/07/2015).

realización de *En construcción*, el cineasta barcelonés, tendría presente a Jacques Tati durante la realización de *En la ciudad de Sylvia*, también este un filme donde el espacio urbano de la ciudad va a resultar un elemento esencial. No obstante y, como veremos, esa mirada atrás no conlleva una pérdida de identidad cinematográfica -artística- sino que, muy por el contrario, Guerin lo tendrá presente durante la realización del filme pero trabajando desde un estilo personal, esto es, manteniendo su forma de escritura fílmica.

Así, podemos establecer algunas relaciones entre *En la ciudad de Sylvia* y *Play Time* (1967), de Jacques Tati. En *Play Time*, la ciudad se representa durante un único día en la vida de un hombre de negocios y un grupo de turistas. La narración seguirá una linealidad temporal, empezando por la mañana con la llegada de ambos al aeropuerto y pasando por los distintos momentos del día hasta llegar a la mañana siguiente en que todos abandonarán la ciudad, regresando al aeropuerto. Por su parte, *En la ciudad de Sylvia* también seguirá una linealidad temporal, en este caso durante tres días y dos noches<sup>236</sup>. El primer día será un presagio de lo que va a ocurrir, en el segundo tendrán lugar los acontecimientos y el tercero será una evocación del anterior, recorriendo los mismos espacios del segundo día, ahora vacíos. Los tres apartados en que queda dividido el filme, están separados por dos noches durante las cuales el protagonista masculino volverá a su habitación de la pensión -dice Guerin, como contrapunto privado al espacio público donde lleva a cabo la búsqueda de Sylvia<sup>237</sup>-. Dentro de la estructura lineal que presentan ambos filmes, podemos encontrar intervalos de tiempo que se suspenden y alargan, cuya función es independiente de la narración del filme y que en ambos casos funcionan permitiendo al espectador detenerse y disfrutar de un poco de tiempo para observar y reflexionar sobre las cualidades de distintos espacios de la ciudad. En *Play Time*, la cámara, se detiene inmóvil ante un bloque de apartamentos con grandes ventanales para curiosear y, del mismo modo, en *En la ciudad de Sylvia*, el

---

<sup>236</sup> Recordando a *Noches blancas* (1848), de Fiódor Mijáilovich Dostoyevski, donde el autor narra el amor imposible entre un joven soñador y la joven Nástenka, dividido el relato en cuatro noches y una mañana y, *Noches blancas* (1957), de Luchino Visconti y *Cuatro noches de un soñador* (1971), de Robert Bresson, ambas adaptaciones cinematográficas de la obra de Dostoyevski.

<sup>237</sup> Peris I Grao, A. *op. cit.*



protagonista se detendrá frente a un bloque de pisos, en la Place Saint Etienne de Estrasburgo, espiando en el espacio privado de aquellos a través de las ventanas -es este el caso de la chica que, en ropa interior, se seca el pelo junto a la ventana de su apartamento, todo bajo la atenta mirada de Xavier Lafitte- (Fs 190 y 191). Además, en *Play time* la cámara seguirá al señor Hulot en su recorrido laberíntico a través de los edificios, mientras que en el filme *En la ciudad de Sylvia*, será la persecución de los protagonistas lo que nos lleve también a recorrer las laberínticas calles del centro de Estrasburgo (Fs 192 y 193).



Sin embargo, la representación del espacio urbano de la ciudad diferirá en ambos filmes. En *Play Time*<sup>238</sup>, el espacio urbano que transitan el Señor Hulot y el grupo de turistas, es un *espacio transparente* y, más concretamente, un *espacio de modernidad*<sup>239</sup>.

---

<sup>238</sup> En *Play time*, Jacques Tati se convirtió en arquitecto al construir un decorado artificial simulando la estética moderna y aséptica del urbanismo del Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) - el cual estuvo activo entre 1928 y 1959, como laboratorio de ideas del movimiento moderno en arquitectura-. La ciudad de *Play time* -la *Tati-ville*- fue construida en unos terrenos de las afueras de París resultando la reconstrucción de un centro moderno de rascacielos parisino.

<sup>239</sup> Entendido el *espacio urbano transparente* como aquel espacio que carece de modelos visuales de referencia para poderlo entender y reconocer y el *espacio de modernidad* como un espacio vacío de significado, que “podían cambiar con la acción de gestos individuales, una conducta subversiva y construcciones efímeras.” Moya Pellitero, A. M. *op. cit.*, p. 342.

La *Tati-ville* es un espacio de desorientación y caos; una ciudad afectada por el urbanismo moderno que Tati presenta a través de múltiples encuadres, cambios de perspectiva, etc. resultando un *collage* de planos al que se suma una banda sonora compleja. Sin embargo, el espacio urbano de *En la ciudad de Sylvia* no es un espacio anestesiado, donde reinan la desorientación y el caos, sino que será el protagonista masculino con su actividad quien modele el espacio que transita; primero reduciendo la ciudad a un espacio donde ni la memoria, ni el intercambio con los demás tiene lugar y después tornando un espacio de sociabilidad donde sí es posible el encuentro con el otro y donde se inscribe la historia colectiva e individual. Mientras la *Tati-ville* de *Play Time* es un espacio carente de *socialidad*, la ciudad de Sylvia disfruta su dimensión «erótica», utilizando el término “erótico” referido a la ciudad, en el amplio sentido en que lo empleaba Roland Barthes<sup>240</sup>.

Como en *Play Time*, en el filme *En la ciudad de Sylvia* la narrativa acústica resulta tan importante como la visual encontrando además algunas concomitancias entre los paisajes sonoros de ambos filmes. Son ejemplo de ello, en el filme de Guerin, el ruido que generan los ciudadanos al caminar -resultando especialmente llamativo el vendedor de rosas paquistaní- o los distintos objetos con ruedas que aparecerán en el filme como son: *trolleys*, carritos de la compra, bicicletas o patinetas... (Fs 194-196). El ruido del primero es equiparable, en el filme de Tati, al ruido que generan los zapatos de Monsieur Hulot, cuando éste se encuentra en la sala de espera para ser atendido, mientras los objetos con ruedas presentes en el filme *En la ciudad de Sylvia*, encuentran semejanza con otros objetos rodantes presentes en el filme del cineasta francés, como son: un carrito para equipaje, una camarera, un *trolley*, etc. (Fs 197-199).

---

<sup>240</sup> Dice Roland Barthes: “El erotismo de la ciudad es la enseñanza que podemos extraer de la naturaleza infinitamente metafórica del discurso urbano. Empleo la palabra <<erotismo>> en su sentido más amplio: sería ridículo asimilar el erotismo de una ciudad sólo al barrio reservado para esta clase de placeres [...]; yo utilizo indiferentemente erotismo o *socialidad*. La ciudad, esencial y semánticamente, es el lugar de encuentro con el otro, y por esta razón el centro es el punto de reunión de toda ciudad.” Barthes, R. (2009). “Semiología y urbanismo”. En *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós Ibérica, p. 347.



#### 6.3.4. Otras referencias textuales en *En la ciudad de Sylvia*.

En cuanto al entorno que rodea al protagonista masculino en la ciudad de Sylvia, debemos señalar que la construcción del encuadre del Hotel Patricia donde se hospeda Xavier Lafitte (F200) encuentra su referente en un cuadro del pintor francopolaco Balthus (Balthasar Klossowski de Rola) titulado *El Paseo del comercio de Saint-André* (*Le Passage du commerce Saint-André*, 1952-1954) (F201).



La referencia al cuadro de Balthus no sólo se ciñe al encuadre sino que también nos vamos a encontrar con la recreación en el filme, de algunos de los personajes que pueblan la calle de *El paseo del comercio de Saint-André*. Estos personajes son: la anciana con bastón, y un bolso en la mano, que se dispone a cruzar la calle de izquierda a derecha; el perrito blanco que merodea; el personaje que camina de espaldas hacia el fondo de la calle, con una barra de pan en su mano derecha o el personaje femenino - una niña- que se presenta en primer plano con la mirada dirigida hacia la cuarta pared. Todos estos personajes van a aparecer, como decimos, en el filme de Guerin pero no al



mismo tiempo, a modo de representación exacta del cuadro de Balthus, sino de forma muy natural, sin llamar la atención -al estilo del uso de los *tableaux vivants* en el cine clásico, donde nada debía alterar el flujo narrativo-, es decir, pasando desapercibido.

A lo largo del filme, Guerin volverá a este encuadre varias veces pudiéndose observar, en las distintas ocasiones, uno o varios de los personajes señalados. Tras la primera noche en el Hotel Patricia, Xavier Lafitte saldrá con un mapa en las manos, como tratando de orientarse. En un primer momento, se dirigirá hacia la derecha -hacia el fondo de la calle- pero de pronto cambiará su dirección dirigiéndose en sentido contrario, hacia la cámara, ocupando la posición del personaje femenino del cuadro que, en primer plano, decíamos, rompe con su mirada la cuarta pared. Aunque en el filme Lafitte vendrá a ocupar su posición, aquel posará su mirada en el mapa de la ciudad. En ese mismo instante, al fondo, también se puede observar a una señora mayor que cruza la calle -ahora de derecha a izquierda- con una bolsa en la mano y que constituye una recreación de la anciana del bastón del cuadro de Balthus. También podremos ver al perrito blanco que merodea en *El Paseo del comercio de Saint-André*, en el filme, acompañado de alguien, paseando con correa (F202). Por último -en otro momento del filme-, veremos a una señora que, de espaldas y en la misma dirección que el personaje del cuadro, recorre la calle con una barra de pan, también en su mano derecha (F203).



Las referencias a *El Paseo del comercio de Saint-André*, aparecían señaladas en el guión del filme, en un apartado que el cineasta barcelonés titulaba “El entorno y el plano coreográfico”. Guerin entiende el plano coreográfico como: “planos que basan su

expresividad y fotogenia en la organización pautada del movimiento de figuración, en una organización rítmica de entrada y salidas de cuadro, de los cruces y contrastes entre viandantes”<sup>241</sup>. Es así como se construye todo el entorno, según una coreografía planificada, impuesta, de personajes que entran y salen de cuadro dando la sensación, en este instante del filme -su comienzo-, de que se trata de algo casual, real y no de algo manipulado u orquestado. Esto es así por cuanto dicha orquestación trata, precisamente, de hacer creer al espectador que lo que está viendo responde al orden interno de una realidad y no a una organización previamente pautada. Sin embargo, conforme avanza el filme, se va haciendo patente que el movimiento de los figurantes ha sido previamente organizado y ensayado; el espectador descubre entonces que la puesta en escena se trata de una manipulación.

Entre los figurantes que pueblan las calles de la ciudad, llama nuestra atención la presencia de numerosos ciclistas o patinadores que entran y salen de cuadro, cruzándose los unos con los otros, como si fueran integrantes de un *ballet* ensayado del que Xavier Lafitte no parece formar parte. Con la mirada puesta en Pilar López de Ayala, Lafitte circula ajeno a todo cuanto acontece a su alrededor pero, en ocasiones, su paso se verá entorpecido por alguno de estos figurantes, subrayando con ello la existencia de dicha orquestación así como la abstracción del personaje masculino, sumido por completo en la observación del objeto de su deseo. Asimismo, llaman nuestra atención los trabajadores que habitan el espacio público de Estrasburgo (Fs 204-207). Trabajadores que también pueblan el espacio público en otra pintura de Balthus titulada *La calle (La rue, 1933)*, ambientada en la *rue Bourbon-le-Château* de París (F208).

---

<sup>241</sup> Recogido en: Canet, F. ( 2013). “La fricción entre el azar y lo controlado en el cine de José Luis Guerin”, *Archivos de la Filmoteca*, n° 72, octubre de 2013, p. 152.



Y es que ambos artistas -Balthus y Guérin- convergen en su mirada a la vida cotidiana, dando un lugar a cuantos habitan y conforman el espacio público, en sus paisajes de representación -pictóricos para Balthus, cinematográficos para Guérin- y alejándose así de otras representaciones de la ciudad, como es el caso de los paisajes urbanos de las pinturas de E. Hopper que destacan, precisamente, por un desdoblamiento de las calles, rehuendo cualquier signo de ajetreo propio de la vida urbana.

### **6.5. *Guest*: un retrato subjetivo del mundo.**

Mientras los filmes anteriores del cineasta barcelonés estaban delimitados a un espacio muy acotado para su observación -un pueblo de Segovia, el pueblecito francés de Le Thuit, el barrio chino de Barcelona o el casco histórico de Estrasburgo- en *Guest* el espacio que recorre Guerin es siempre pasajero. Como sabemos, *Guest* es un diario de registros resultado de un periplo por 45 ciudades aunque, como hemos señalado anteriormente, finalmente, sólo aparecen en el filme aquellas capaces de ponerse en relación a partir de las correspondencias y ecos que se advierten entre personajes, líneas temáticas, etc.

Durante el periplo, Guerin se convierte en un elemento transitorio que, sin tiempo para indagar el espacio que transita, reacciona a él mientras lo recorre. Como sabemos, la imagen que el observador obtiene del espacio urbano resulta de la combinación del espacio propiamente dicho y de la actividad que aquel tiene en él pues, como dijera Kevin Lynch:

Los elementos móviles de una ciudad, y en especial las personas y sus actividades, son tan importantes como las partes fijas. No somos tan sólo observadores de este espectáculo, sino que también somos parte de él, y compartimos el escenario con los demás participantes. Muy a menudo, nuestra percepción de la ciudad no es continua sino, más bien, parcial, fragmentaria, mezclada con otras preocupaciones. Casi todos los sentidos están en acción y la imagen es la combinación de todos ellos.<sup>242</sup>

Así, *Guest* es el registro del paisaje urbano de las ciudades por las que tan fugazmente pasa el cineasta barcelonés pero, sobre todo, de sus intereses y

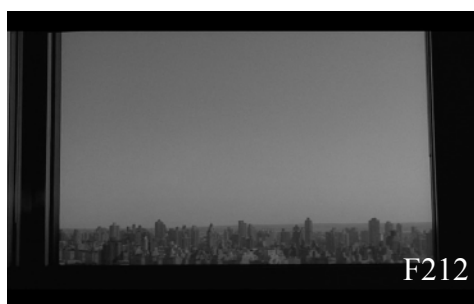
---

<sup>242</sup> Lynch, K. (1984). “La imagen del medio ambiente”. En *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, p.10.



preocupaciones ya que ello guiará su actividad en los distintos espacios, estableciendo el modo de transitarlos.

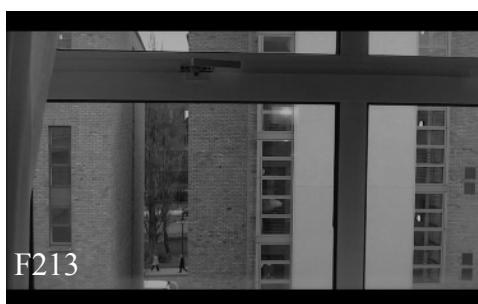
*Guest* no se configura como un catálogo de urbes, ni las ciudades son presentadas en el filme con hitos turísticos reconocibles<sup>243</sup>. De hecho, las únicas vistas de las ciudades propiamente dichas que nos ofrece, son las que toma desde la ventana de los hoteles en que se va hospedando; vistas que también actúan en el filme asociando y asiendo los distintos emplazamientos por cuanto guardan un gran parecido entre sí (Fs 209-214). El interés para el cineasta barcelonés no reside en la representación cinematográfica de la ciudad como conjunto urbano con entidad, es decir, como paisaje urbano, sino en las gentes que dan identidad a esos espacios, es decir, el paisaje humano. En *Guest*, como señalara Georg Simmel: “La ciudad no es una entidad espacial con consecuencias sociológicas, sino una entidad social con forma espacial”<sup>244</sup>.



---

<sup>243</sup> Dice Benjamin, a propósito del *flâneur*: “Y todo su saber acerca de cláusulas de artistas, lugares de nacimiento y domicilios pintorescos él lo abandona por el olor de una sola brizna de aire o el tacto de un solo azulejo como si lo trajera el mejor perro doméstico.” Hessel, F. (1997). “El retorno del *flâneur*, por Walter Benjamin”. En *Paseos por Berlín*. Madrid: Editorial Tecnos, p. 216.

<sup>244</sup> Recogido en: Sorlin, P. (2001). “El cine y la ciudad: una relación inquietante”, *Secuencias: revista de historia del arte*, nº13, p. 26.



Como el cineasta barcelonés señaló en una entrevista a propósito de *En construcción*, a su juicio: “Un barrio es esencialmente la gente que lo habita más que las casas y monumentos”<sup>245</sup>. Aunque *Guest* es un poco lo contrario de *En construcción* pues, en esta última, la filmación era el resultado de una larga convivencia con las personas filmadas, mientras *Guest* es el registro de un tránsito pasajero por distintos lugares donde lo que queda es una pequeña secuencia, una breve descripción de una persona, un retrato... todo dentro de ese contexto de fugacidad que supone ser un *guest* (un invitado) en un lugar, si extendemos esta idea a la ciudad, esta vendría definida también, por las gentes que conviven en ella. Como hemos señalado anteriormente, durante sus exploraciones por los distintos destinos planetarios, Guerin elabora alrededor de una veintena de retratos. Estos pertenecen en su mayoría a seres marginales que habitan el espacio público<sup>246</sup> y que acudieron a Guerin -como sus cómplices naturales- atraídos por la pequeña cámara que éste portaba durante sus paseos. Entre los retratados encontramos vendedores ambulantes, poetas callejeros, *storytellers*, pintores, etc.; figuras que en su mayoría han desaparecido del espacio público europeo convertido, según el cineasta barcelonés, en: “parques temáticos asépticos para funcionarios y turistas”<sup>247</sup>. En Latinoamérica, la vida del espacio público, de los vecinos, permanece y es tremendamente rica, siendo esto, quizás, lo que América

---

<sup>245</sup> Barrio Marina, I. *op. cit.*, p. 109.

<sup>246</sup> Guerin señala que en Latinoamérica el espacio público no tiene la connotación tan marginal que se le da en Europa. Lo que en un lado, percibimos como marginalidad, en el otro se percibe como cultura popular. Véase: Paz Morandeira, V. *op. cit.*

<sup>247</sup> Véase entrevista: RFI Español. «El realizador catalán José Luis Guerin en RFI». Disponible en: [<https://www.youtube.com/watch?v=Ug8B2dd9VPM>] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

Latina -la parte más presente en el filme- aporta a la película y que, como posteriormente confesará Guerin le produce nostalgia de la vida en la calle, la riqueza del espacio público, enmudecido en Europa.

Pero, además, de los espacios públicos, Guerin tendrá acceso en ocasiones a algunos espacios privados. Estos espacios, tales como: un *solar* cubano; una casa construida con tablas de madera, chapa y cartón, en Lima; una antigua escuela -ahora arrasada- en las ruinas de Samaria, etc. nos permitirán ir un poco más allá en la vida de algunos de los personajes: un homosexual cubano, paciente de VIH, que explica cómo se gana la vida dando clases de salsa en el más que reducido espacio que posee en ese *solar* de La Habana que visita Guerin (F215); una adolescente, también cubana y vecina del *solar*, que comparte habitación con su madre y su perro Beethoven y que escribe un diario a modo de terapia contra el tedio que le produce la rutina diaria (F216); una familia de vendedores ambulantes de Lima que, una vez en el espacio privado de la chabola que habitan, cuentan a Guerin sus frustraciones vitales mientras preparan “cachanga”<sup>248</sup> según la receta familiar de la abuela ya fallecida (F217); un grupo de niños, en Samaria, que muestran al cineasta barcelonés su antigua escuela, ahora en ruinas, mientras se esfuerzan por esclarecer, a base de gestos, la hora a la que la televisión emitirá las imágenes que Guerin les filma -todo consecuencia de un malentendido- (F218), etc. Todos ellos lugares precarios pero que sus moradores muestran amablemente a una cámara que, sienten, no les juzga y es que ese es el propósito del cineasta barcelonés: no actuar como juez de las personas a las que filma, y sus vidas, sino como revelador de una realidad que el espectador podrá juzgar libremente.



<sup>248</sup> Plato popular de Perú que también se encuentra en otros países de Latinoamérica. Es un plato dulce, similar a las tortas fritas, cuya receta proviene de la época colonial.



El retrato que el cineasta barcelonés nos ofrece del mundo es un retrato subjetivo, su punto de vista, el que se desprende de sus intereses como cineasta y que, como decimos, no se ciñe al paisaje urbano -edificios, calles, plazas o monumentos- de los distintos emplazamientos planetarios por los que transita, sino a su paisaje humano. Guerin delega la presentación de cada lugar en los rostros humanos que lo habitan y lo singularizan.

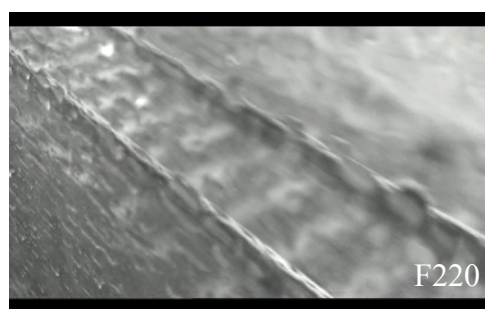
### **6.6. Correspondencia Jonas Mekas- J.L. Guerin: impresiones de una flânerie.**

Las correspondencias entre Jonas Mekas y José Luis Guerin resultan un ensayo filmico sobre el espacio urbano de la ciudad como lugar de encuentro con el otro y como objeto de reflexión.

En *Carta a Jonas Mekas n°1* y *Carta a Jonas Mekas n°4*, Guerin tendrá una mirada implicada para con el espacio que le rodea. De su actividad como *flâneur* en *Carta a Jonas Mekas n°1*, surge no una representación cinematográfica de la ciudad de París -donde el cineasta barcelonés señala que se encuentra, invitado por el Centro Pompidou para la presentación de una película- sino la huella de su tránsito por distintos lugares de la capital francesa: la terraza de un café, un tiovivo, un parque o una estación de tren, entre otros; espacios todos ellos pasajeros, que se nos presentan, uno a continuación de otro, como si se trataran de fragmentos o pasajes extraídos de una *suite*, aparentemente dispares entre sí pero con un elemento común: el paso errante del *flâneur* como generador de dichos fragmentos. Por último, para cerrar la carta filmica, acudirá a una puerta giratoria en cuyos cristales vemos el reflejo de cuanto existe o pasa frente a ella -el interior de la estación de París-Lyon o gare de Lyon-, producto del vaivén al que la puerta del restaurante Le Train Bleu se encuentra sometida.

En *Carta a Jonas Mekas n°4*, Guerin reflexiona sobre el desarraigo partiendo para ello de otro territorio, el de la memoria del exilio. Como el propio Guerin advierte, la carta es perpetrada desde Venecia, a donde acude para presentar su última película hasta esa fecha -*En la ciudad de Sylvia*- pero antes de que la localización sea revelada, la voz *over* del cineasta barcelonés nos sitúa en Polonia, próximos a los campos de concentración y exterminio de la Alemania nazi, situados en el territorio polaco ocupado por los alemanes durante la Segunda Guerra Mundial -el más conocido, Auschwitz, que fue un complejo formado a su vez por diversos campos de concentración- pero que no llegamos a ver en el filme-carta sino que será evocado a través de distintas imágenes

como son: la visión del paisaje de ese lugar a través de las ventanas -mojadas por la lluvia- de un tren en movimiento que nos transporta en nuestro imaginario a los llamados “trenes de la muerte” formados por vagones de ganado y que fueron utilizados por los alemanes para deportar judíos a los campos de trabajo; el reflejo, en un charco, de un grupo de personas que caminan bajo la lluvia o el reflejo, también en un charco, de una alambrada (Fs 219-223). Todas ellas imágenes que nos remiten a otras tantas del cine sobre el holocausto judío y que acuden instantáneamente a nuestra mente rememorando dicho suceso histórico. Entonces, su localización -la de Guerin durante la realización de la carta- es revelada. No se encuentra en Auschwitz -Polonia- sino en Venecia donde, según su propia declaración, se topa con el que fue el primer gueto de Europa: Guetto Nuovo<sup>249</sup>, que vendrá anunciado por un cartel que reza “Ponte de Ghetonovo” (F224). Este ejemplo de segregación dará paso a una breve explicación sobre su actividad como cineasta que desembocará en el espacio público, escenario principal de sus filmes.



---

<sup>249</sup> Nombre que recibía comúnmente la pequeña isla de Guetto Nuova que, hacia 1516, se convirtió, por orden de la Santa Sede, en residencia obligatoria de los judíos, funcionando como lugar de encierro para aquellos. Recibía su nombre de los “geti” o fundiciones que ocuparon dicho lugar en la antigüedad, conociéndose el barrio como “guetto” y sufriendo el término algunas modificaciones hasta la palabra actual “gueto” que aún utilizamos para referirnos a ciertos lugares de marginación.





Allí, Guerin vuelve a incidir en los rostros que lo habitan y que según sus propias palabras “le dan ojos y rostro”. Estos son en su mayoría personas que han perdido sus espacios originarios y que no encuentran arraigo en la nueva ciudad que los acoge, como son: el rumano con el acordeón (F225), el vendedor de rosas paquistaní (F226) o el africano con los bolsos (F227) y que dan una fisonomía, una identidad, al espacio público europeo -presencias que, como hemos visto anteriormente, pueblan el espacio público de Estrasburgo en el filme *En la ciudad de Sylvia*-. El cineasta barcelonés resuelve dirigiéndose directamente a Jonas Mekas a quien se refiere como otro ejemplo de persona desarraigada en tanto que lituano llegado a Nueva York y de quien apunta, además, su gusto por recordarse “como el niño granjero al que los soldados rusos destrozaron su primera cámara de hacer fotos”.



Ambas correspondencias son el resultado de la lectura que Guerin hace de los espacios por los que transita -París en la primera carta; Polonia y Venecia en la cuarta-. Como usuario de la ciudad, durante su tránsito se comporta como ese paseante de la ciudad del que hablaba Víctor Hugo:

La ciudad es una escritura; quien se desplaza por la ciudad, es decir, el usuario, de la ciudad (que somos todos) es una especie de lector que, según sus obligaciones y sus desplazamientos, aísla fragmentos del enunciado para actualizarlos secretamente.<sup>250</sup>

Así, ambas correspondencias nos muestran fragmentos aislados de su tránsito -desplazamiento- por las distintas ciudades, aquellos que responden a los intereses y preocupaciones del cineasta barcelonés y, sobre todo, a la mirada implicada, reflexiva y comprometida que mantiene como *flâneur*.

---

<sup>250</sup> Recogido en Barthes, R. (2009). "Semiología y urbanismo". En *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós Ibérica, p. 346.



#### **6.4. *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*: un nuevo espacio, no reconocible.**

En *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, el narrador relata cómo veintidós años antes del presente de la narración, en un viaje originado a partir de una lectura de adolescencia, viajó a Estrasburgo siguiendo los pasos de Goethe en su novela semi autobiográfica *Las desventuras del joven Werther* (*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774). Aquel viaje culminaría en su encuentro con Sylvia, mujer cuya búsqueda protagoniza el filme y que, en el presente del relato, resulta inalcanzable. Con la rememoración del recuerdo personal veintidós años después seguirá los caminos trazados por las visiones de Dante y Petrarca o del cuento *La visión*, de Miguel Marías.

El paisaje urbano de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* va a venir dado por el propio relato, construido éste a partir de modelos literarios de mujer amada e inalcanzada (Beatriz, Laura, Lotte...) tomados como guía. Como señala Gonzalo de Lucas, resulta:

Un filme de viajero (de alguien que está siempre “entre” lugares, entre imágenes) a la búsqueda de los signos que evocan los rostros ausentes o sin imagen: Sylvia, Beatriz, Laura, Juana de Arco, o la mujer vislumbrada una vez en una estación de metro (según el cuento inédito *Una visión*, de Miguel Marías).<sup>251</sup>

El filme es estructurado como un trayecto que va de Estrasburgo a Aviñón pasando por Florencia, Madrid, Lisboa, Mallorca, Marsella y Bolonia; precisamente las ciudades en que tuvo lugar el amorío de Goethe y Lotte la hija del vicario de una aldea alsaciana (Estrasburgo), el encuentro visual entre Dante y Beatriz Portinari cuando ésta tenía solo nueve años (Florencia), el nacimiento del amor de Petrarca a Laura -su musa- posteriormente idealizada (Aviñón) pero también Madrid, donde tuvo lugar la visión -en la estación de metro Alonso Martínez- de la mujer del cuento de Miguel Marías; Lisboa,

---

<sup>251</sup> Lucas, G. de (2007). “Los puntos cardinales. *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*”, *Cahiers du cinéma España*, nº4, septiembre de 2007, p. 43.

donde tuvo lugar el amor imposible de Fernando Pessoa y Ophélia Queiroz<sup>252</sup>; Mallorca, lugar de nacimiento del autor de *Flor de card*<sup>253</sup> -una de las obras fundamentales de la literatura catalana- que relata la historia de amor entre Angelina Trebolina y Jaume Belluguins; Bolonia, ciudad que se convirtió en el centro de actividad de poetas *Fedeli d'Amore* (Fieles de Amor) y miembros de *Dolce Stil Novo* (Dulce Estilo Nuevo)<sup>254</sup> de los que el poeta Dante Alighieri es su figura más representativa y cuyo ideal del amor -que rechaza la relación física- se encuentra en estrecha relación con la visión que del mismo tenemos en el filme de Guerin -en primer lugar porque, como sabemos, al *flâneur* le atrae sólo la posibilidad del encuentro erótico con una mujer pero no su consumación final y, en segundo lugar, porque el cineasta barcelonés ha señalado en alguna ocasión que la presencia de erotismo acabaría, en su opinión, por banalizarlo todo-; Marsella, donde una escultura de Juana de Arco<sup>255</sup> recuerda nuevamente a la mujer de rostro desconocido. Esta figura femenina, además, fue un proyecto cinematográfico de Guerin titulado *Jeanne 92* que finalmente no llevó a cabo y que el cineasta barcelonés explicaba así en una entrevista para Cahiers du cinema:

---

<sup>252</sup> En noviembre de 1919 Fernando Pessoa ( Lisboa, 1888-1935) conoció a Ophélia en unas oficinas de la Baixa Lisboeta donde la joven entró a trabajar como mecanógrafa y donde el poeta ejercía sus servicios como traductor de correspondencia comercial. Ambos iniciaron una relación que habría de durar aproximadamente un año. Posteriormente, volverían a iniciar la relación pero entonces tampoco prosperaría. Sin embargo, aunque la relación resultó un fracaso, ambos mantuvieron correspondencia (cartas de amor) hasta la muerte de Pessoa, conociéndose por ellas que Ophélia Queiroz fue el único amor del poeta. Las cartas se hicieron públicas, en Portugal, en 1996.

<sup>253</sup> Obra publicada , en 1911, por el escritor Salvador Galmés (Sant Llorenç, 1876-1951).

<sup>254</sup> Expresión con la que Francesco de Sanctis denominó, en el siglo XIX, a un grupo de poetas italianos de la segunda mitad del siglo XIII entre los que se encuentran Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti, Lapo Gianni, Cino Pistoia, Guinanni Alfani, Dino Frescobaldi o Dante Alighieri. La expresión *Dolce Stil Novo* proviene, de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri; más concretamente de la expresión «Di qua dal dolce stil novo ch' i' odo» (Del dulce estilo nuevo que yo oigo) que aparece en Purgatorio, canto XXIV, v.57 y con la que posteriormente se denominó la obra de Dante en contraposición a la lírica trovadoresca. En la poesía stilnovista, la mujer es una criatura casi angelical -*Donna angelicata*- siendo, esa mujer-ángel, un ser desmaterializado. La relación amorosa en el Stil Novo rechaza la relación física -el deseo sexual- aspirando a una unión espiritual, exaltando, sublimando, la pasión amorosa. Dante Alighieri es el máximo representante de este *Dolce Stil Novo*, encontrándose toda su obra, perteneciente a esta etapa, en el libro *La Vita Nova* (Vida Nueva) entre las que destacamos, por el interés de este trabajo de investigación, las composiciones juveniles que dedicó a Beatrice.

<sup>255</sup> Obra del escultor Louis Botinelly, de 1943, se encuentra en el patio de la iglesia de saint-Vincent- de-Paul en Marsella (Francia).

En ese proyecto sobre Juana de Arco estaba muy interesado por el personaje. Pensé que se podría llegar a escribir una historia del cine únicamente con él: Méliès, De Mille, Dreyer, Rossellini, Bresson, Preminger, Rivette, etc. El enigma de Juana de Arco parte de la imposibilidad de recrear su imagen. Juana es una niña que sale de su casa a los dieciséis años, se hace con cien soldados y finaliza su vida activa a los dieciocho. ¿Cómo te explicas la imagen de una niña de dieciséis años a caballo con cien soldados detrás? Es inexplicable. También recurrí a la literatura: Mark Twain, Bernard Shaw, Brecht, Schiller, etc. Todas las imágenes e interpretaciones eran misteriosas. Realicé un recorrido por los espacios de Juana, hasta Rouen, donde la quemaron. Cincuenta años después de su muerte, la primera frase que se escribió sobre ella fue: *"Joven muchacha sin imagen y sin sepultura"*.<sup>256</sup>

Como vemos, todas las ciudades que conforman el trayecto de este filme encierran una historia de amor imposible, una mujer inalcanzable, fugitiva o, en el caso de Marsella, la mujer de rostro desconocido. Recordemos que en el filme aparecen numerosas mujeres sin rostro -con el rostro oculto- a propósito de las cuales Guerin dirá en el filme: "El enigma de un rostro... La bella desconocida". Como señalamos anteriormente, mientras esos rostros no se descubran, latirán en ellos todos los rostros posibles de mujer -para cada enamorado, el de su amada-.

La visión que tenemos de cada ciudad, a través de las fotografías, es fragmentaria. En el relato cinematográfico de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, literatura y amor se dan la mano para guiarnos en un viaje atemporal por distintos lugares en los que la mirada a la figura femenina -las literarias y las propias del relato cinematográfico- despoja a la ciudad de su identidad, tornando un lugar desconocido pero con un ingrediente común que da entidad al nuevo espacio: el romanticismo. Las imágenes se van asiendo en el filme constituyendo un lugar no reconocible de unidad inexorablemente romántica.

---

<sup>256</sup> Losilla, C., Lucas, G. de y Quintana, A. (2007). "Sobre esbozos y costumbres", *Cahiers du Cinéma España*, septiembre de 2007, nº4, Madrid, p. 27.

## **7. CONCLUSIONES**

## 7. CONCLUSIONES

Aunque algunas obras cinematográficas han abordado con anterioridad el reflejo del *flâneur* -su representación visual en la pantalla- o, el registro visual recogido en otras, ha encontrado un cierto parentesco con la mirada de este tipo social, creemos que en ningún caso ha tenido lugar una manifestación de la *flânerie* de un modo tan claro como en los filmes del cineasta barcelonés, José Luis Guerin: *En la ciudad de Sylvia*, *Guest*, *Correspondencia Jonas Mekas*- J.L. Guerin (en *Carta a Jonas Mekas n°1* y *Carta a Jonas Mekas n°4*) y *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*. No obstante, aunque todos ellos se encuentran vinculados a esta figura nacida en el siglo XIX, el modo en que la *flânerie* se manifiesta va a diferir en cada una de ellas.

Si bien, como decimos, otros filmes han afrontado con anterioridad el reflejo del *flâneur* en la pantalla, en ningún caso su representación ha tenido lugar de un modo tan notorio como en *En la ciudad de Sylvia*, donde figura y entorno han sido contruidos y moldeados de modo que la asociación de ambos elementos resulta una perfecta comunión para el desarrollo de la *flânerie*.

Aunque el título del filme apela directamente a la figura de Sylvia nunca la conoceremos ni veremos una imagen de ella. En el filme, Sylvia es un recuerdo, una ilusión, un deseo que se agita en el ambiente y la ciudad, respecto de ella, es una ciudad cualquiera. No será así, sin embargo, respecto del personaje protagonista (Xavier Lafitte) quien pronto se descubre como pieza angular de esta obra cinematográfica.

Sylvia resulta no ser más que una excusa para acercarnos al protagonista y la actividad de éste en la ciudad; moldeada y construida, esta última, en base a las necesidades emocionales del enamorado. Las particularidades con que cada ciudad se anuncia han desaparecido y en su lugar se hacen patentes, precisamente, aquellos elementos comunes a cualquier destino. En la ciudad de Sylvia: “El espacio urbano queda trascendido a noción de ciudad semiótica. La ciudad como un espacio para ser leído, convertido el cuerpo en instrumento perceptivo”<sup>257</sup>. El *flâneur* torna herramienta para su lectura siendo la ciudad de Sylvia, la ciudad privatizada por la mirada del protagonista.

Xavier Lafitte callejeará por la ciudad siguiendo los pasos de Pilar López de Ayala, en quien creará reconocer a una chica (Sylvie) que conoció hace seis años en esa misma ciudad, pero también callejeará sin rumbo aparente, mientras mantiene una observación atenta y minuciosa. Su mirada será interpretativa -pues lo veremos recoger notas de todo cuanto llama su atención-, primando en él la observación sobre la interacción. El cineasta barcelonés vacía al personaje principal convirtiéndolo, como decimos, en un elemento puramente perceptivo -el individuo es sólo aquello que mira y ve-, por lo que el protagonista rápidamente nos remite al *flâneur*.

Aunque Xavier Lafitte no resulta un perfecto espejo de esta figura del siglo XIX, se pueden distinguir en él un conjunto de rasgos definitorios de este tipo social. Pero no es sólo que encontremos en él los rasgos que definen al *flâneur* sino que también aparecen reflejadas en el filme dos formas diferenciadas de esta figura. Por un lado, el modelo de *flâneur* paseante filosófico (el *flâneur* de Charles Baudelaire) y por otro, el modelo del *flâneur*, observador apasionado y perseguidor (el *flâneur* que E.A. Poe fijó para siempre con su relato *El hombre de la multitud*).

Pero, además de la identificación del personaje masculino del filme *En la ciudad de Sylvia* como *flâneur*, nos vamos a encontrar otras manifestaciones de la *flânerie* en la filmografía de Guerin como es la propia configuración del cineasta como tal tipo social.

---

<sup>257</sup> Garrido Muñoz, M. (2007). “Erotología de los sentidos: el flâneur y la embriaguez de la calle”, *Revista de Filología Románica*, Anejo V, p. 178. Disponible en: [<http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/viewFile/RFRM0707330177A/9710>] (enlace activo a fecha: 15/03/2015).

Este es el caso de su filme *Guest*. El título del filme hace referencia al estatuto del director durante su realización por cuanto se trata de un diario de registros realizados con una pequeña cámara doméstica, entre septiembre de 2007 y septiembre de 2008, durante los viajes realizados para la presentación de su filme anterior *-En la ciudad de Sylvia-* en distintos festivales. *Guest* resulta la historia de un explorador invisible, un viajero que va a indagar allí donde el cine sea posible; es la historia de un *flâneur* que sale al encuentro con lo desconocido, sin un itinerario cerrado de viaje.

Las ciudades de destino le vendrán dadas por las invitaciones recibidas a distintos festivales. En cada una de ellas, como el *flâneur*, saldrá a callejear sin una idea predeterminada, a la búsqueda de una revelación, emprendiendo una actividad perceptiva, observadora y reflexiva. Como si la cámara se tratase de un cuaderno de notas, Guerin sale a deambular, a relacionarse con el mundo, dejando con cada registro la huella de su paso efímero por los distintos lugares.

La actividad del cineasta barcelonés como *flâneur* resulta determinante en la realización del filme-viaje pues va a ser el modo de transitar el espacio urbano de los distintos emplazamientos planetarios, así como sus intereses personales, lo que concluyan las imágenes registradas. Así, Guerin se aproxima en su práctica como *flâneur*, a Franz Hessel quien en su obra *Paseos por Berlín* evocaba toda la ciudad, ciñéndose especialmente a su realidad efectiva y material. Como aquel, Guerin muestra en *Guest* un interés especial por los moradores del espacio público y sus actividades, así como por aquellos rincones de la ciudad donde la vida es más densa, tratado todo con respeto -sin juzgar- como también era propio del escritor alemán.

De la actividad de *flânerie* de Guerin, surge un diario de registros que se presenta como un retrato coral de los emplazamientos por los que ha pasado tan fugazmente. Es decir, no encontramos en *Guest* la representación cinematográfica de una ciudad ni la indagación de un espacio bien delimitado, sino la huella de un tránsito por muchos espacios -siempre pasajeros- en los que no ha habido tiempo para la meditación.

Por otra parte, también *Carta a Jonas Mekas n°1* y *Carta a Jonas Mekas n°4*, de *Correspondencia Jonas Mekas- J.L. Guerin*, son ejemplo de la configuración del

cineasta como *flâneur*. Ambas cartas resultan de los registros que Guerin lleva a cabo durante su tránsito por distintas ciudades, resultando especialmente significativa la primera por cuanto en ella no sólo va a sumir la práctica de este tipo social, sino que va a reflexionar sobre su propia actividad.

La voz *over* de Guerin comenzará explicando: “Ritualizo mis paseos callejeando sin rumbo, sin ideas predeterminadas pero atento a la posible revelación de una imagen, de un motivo, de un personaje para una película.”. También hablará del paso errante que le ha acompañado en los últimos meses, explicando al cineasta lituano el trabajo que hasta entonces ha venido realizando. Por un lado, Guerin se identifica como *flâneur* al tratarse la actividad que describe, de aquella con que se define este tipo social. Por otro, Guerin extiende su actividad actual a *Guest*, al vincular su actividad durante la filmación del filme-carta con la llevada a cabo para la realización del filme anterior.

Sin embargo, *Carta a Jonas Mekas n°1* no viene solo a vincular y reescribir algunos elementos ya presentes en *Guest* sino que va a significar un paso más hacia delante en la manifestación de la *flânerie* y ello, por cuanto en la epístola primera, Guerin, no sólo va a configurarse como *flâneur* sino que también va a inscribirse durante su actividad como tal tipo social. La inscripción del cineasta barcelonés como *flâneur* en el filme tendrá lugar a través de la filmación, durante el callejeo, de su sombra proyectada en el suelo. Por todo ello, esta primera carta de *Correspondencia Jonas Mekas- J.L. Guerin*, se constituye en la consolidación del cineasta barcelonés como *flâneur*.

En cuanto al paisaje urbano en estas cartas filmicas -la primera y la cuarta epístola a Mekas-, ambas muestran fragmentos del tránsito de Guerin por distintas ciudades, resultado de sus desplazamientos y sus intereses: de las lecturas que aquel hace del espacio urbano.

Por último, también *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* se encuentra vinculada a esta figura. *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* se trata de un fotomontaje secuencial, realizado -en su mayor parte- a partir de las fotografías que Guerin fue tomando durante sus viajes. Las fotografías que la componen resultan, por tanto, de la actividad



perceptiva de aquel con la cámara fotográfica siendo como fotógrafo que Guerin va a asumir la práctica del *flâneur*.

Dirá Guerin a propósito de su actividad en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* ser un paseante que se pierde en la multitud y descubre historias. Durante su tránsito por las distintas ciudades, el cineasta barcelonés, va a deambular por las calles y los espacios públicos, callejeando sin una dirección preestablecida, percibiendo e interpretando sus observaciones. En constante movimiento, Guerin se descubre como una versión armada del paseante solitario que deambula a la búsqueda de una imagen fugaz a la que dar caza.

Como paseante, recorrerá las calles, puentes, plazas, etc. que conforman las distintas ciudades, capturando con su cámara a quienes las habitan. Pero producto de sus intereses y de la mirada que Guerin vierte sobre el espacio que le rodea, las ciudades quedarán sintetizadas en instantes de vida, esto es en los gestos y expresiones - principalmente de mujeres jóvenes y bellas- que nos van a remitir a la mujer fugitiva.

La *flânerie* llevada a cabo por el cineasta barcelonés podrá “leerse” en las fotografías que conforman *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* pues todas ellas son reflejo de la mirada peripatética de un *flâneur*. En ellas podemos observar su movilidad y su inmediatez.

Aunque al realizar un análisis de la historia del cine a propósito de su relación con el *flâneur* nos encontrábamos con que, al contrario que en otras disciplinas artísticas como la literatura, la pintura o la ilustración, principalmente, el cine no contaba con una obra de referencia clara, la aparición de estas obras del cineasta barcelonés José Luis Guerin, en el panorama cinematográfico español, ha venido a cubrir ese vacío referencial en el cine.

## **8. BIBLIOGRAFÍA**

## 8. BIBLIOGRAFÍA

- AGUADO, T. (2011). “Anatomía de una gestualidad urbana en José Luis Guerin: de En construcción y Unas fotos en la ciudad de Silvia a En la ciudad de Sylvia”. En CORNEJO, R. y VILLAMANDOS A. (Eds.). *Un Hispanismo para el siglo XXI. Ensayos de crítica cultural*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, pp. 139-155.
- ALIGHIERI, D. (2006). *Divina Comedia*. Tomo I. Córdoba, AR: El Cid Editor. Disponible en: [<http://www.ebrary.com>] (enlace activo a fecha: 19/01/2017).
- ALIGHIERI, D. (2001). *Divina Comedia*. Tomo II. Córdoba, AR: El Cid Editor. Disponible en: [<http://www.ebrary.com>] (enlace activo a fecha: 19/01/2017).
- AMENDOLA, G. (2000). *La Ciudad Postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. Madrid: Celeste ediciones
- ARMADA, A. “José Luis Guerin: «Cuando tengo una crisis de identidad y me pregunto quién soy, me digo: ‘Soy el niño que ve las películas de Charlot’””, *ABC*, Barcelona, 6 de agosto de 2015.
- ARNALDO, J. “El instante indeciso. Entrevista con Joan Fontcuberta”, *Minerva*, nº21. Disponible en: [<http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=556>] (enlace activo a fecha: 6/11/2014)

- AUGÉ, M. (2008). “De los lugares a los no lugares”. En *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- AUMONT, J. (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- AZARA, P. (2002). *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BAKHTIN, M. (1981). *The Dialogical Imagination*. Austin: University of Texas Press.
- BARNOUW, E. (1996). *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.
- BARRACHINA, S. (2012). “La pantalla como lienzo. Entrevista con José Luis Guerin”. *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, nº 13, pp. 60-69.
- BARRIO MARINA, I. (2003). “Entrevista a José Luis Guerin: Paisaje Humano, Paisaje Urbano”. En LOZANO, C.; BARRIO, I.; NABAL, E. y ALONSO, A., (Coords.) *Imágenes de la ciudad. II Curso de Cine y Literatura*. Burgos: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Burgos, pp. 107-112.
- BARTHES, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- BARTHES, R. (2009). “Semiología y urbanismo”. En *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- BAUDELAIRE, C. (2008). *El pintor de la vida moderna*. España: Bilingües de base.
- BAUDELAIRE, C. (2014). “Las muchedumbres”. En *El esplín de París (pequeños poemas en prosa)*. Madrid: Alianza editorial.
- BAUDELAIRE, C. (2012). *Las flores del mal*. España: Editorial Planeta.
- BEAUREPAIRE, E. (1900). *Paris d’hier et d’aujourd’hui. La chronique des rues*. Paris: P. Sevin & E. Rey, Libraires. Disponible en: [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54907797>] (enlace activo a fecha: 29/07/2016)

- BELLOUR, R. (2010). “La interrupción del instante”. En *Tiempo expandido*. Madrid: La Fábrica Editorial.
- BENJAMIN, W. (2014). *Baudelaire*. Madrid: Abada Editores.
- BENJAMIN, W. (2001). “El «flâneur»”. En *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. 3ª edición. España: Taurus.
- BENJAMIN, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Ediciones Akal.
- BIENZÓBAS, P. “Entrevista a José Luis Guerin: “Mi experiencia como espectador vertebra mi relación con el cine”, *Mabuse. Revista de Cine*, nº92. Disponible en: [<http://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=86624>] (enlace activo a fecha: 25/02/2014).
- BORDWELL, D. y THOMPSON, K. (2010). “El sonido”. En *El arte cinematográfico*. Madrid: Paidós Comunicación.
- BOWLBY, R. (2005). *Still Crazy After All These Years. Women, writing and psychoanalysis*. New York: Routledge.
- BRESSON, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. México: Ediciones Era.
- BRIGHAM, W. (2013). “Taking the Tortoise for a Walk: Woody Allen as Flâneur”. En BAILEY, P. J. y GIRGUS, S. B. (eds.). *A companion to Woody Allen*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- CALLE, S., (2015). *Suite Vénitienne*. Los Ángeles: Siglio, s/p.
- CANALS, R. (2011). “Jean Rouch: Un antropólogo de las fronteras”, *Revista Digital Imagens da Cultura/Cultura das Imagens*, nº1, pp. 63-82. Disponible en: <http://itacaproject.com/?reqp=1&reqr=nzcdYaEvLaE5pv5lMt==> (enlace activo a fecha: 18/01/2017).
- CANET, F. ( 2013). “La fricción entre el azar y lo controlado en el cine de José Luis Guerin”, *Archivos de la Filmoteca*, nº72, octubre de 2013, pp. 145-159.
- CASAS, Q.; LOSILLA, C.; MONTERDE, J. y TALENS, J. (2011). *Guest: Textos*. En *Guest [DVD]*. España: Versus Entertainment.

- CASAS, Q. y TORREIRO, M. (1985). “Entrevista Alrededor de Ford y de Irlanda «Toda buena fábula es un punto de partida fantástico»”, *Dirigido por. Revista de Cine*, nº186, pp. 8-14.
- CASAS, Q. y TORREIRO, M. (1990). “Los motivos de Berta de José Luis Guerin”, *Dirigido por. Revista de Cine*, nº123, pp. 22-29.
- CASTELLANOS, P. (1999). *Diccionario histórico de la fotografía*. Madrid: Ediciones Istmo.
- CATALÀ, J. (2005). *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de publicacions.
- CHION, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- COLOMBRES, A. (Ed.) (2005). *Cine, Antropología y Colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- COMELLA DORDA, B. (2010). “Barcelona: la ciudad en transformación y el cine de lo real”, *AACADigital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, nº11. Disponible en: [<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=324>] (enlace activo a fecha: 5/12/2016)
- COMÍN, T.; GUERIN, J. L.; PÉREZ, J. y QUINTO, M. (2002). “José Luis Guerin: Conversación”, *El Ciervo revista mensual de pensamiento y cultura*, nº619, octubre de 2002. Disponible en: [[http://www.elciervo.es/includes/in\\_articulo\\_imprimir.asp?articulo=324](http://www.elciervo.es/includes/in_articulo_imprimir.asp?articulo=324)] (enlace activo a fecha: 25/03/2014).
- CORTÁZAR, J. (1998). “Las babas del diablo”. En *Los relatos: Pasajes*, Madrid: Alianza editorial, pp. 205-219.
- CRARY, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- CRESPO, T. (2003). “El arquitecto esbirro es como el cineasta funcionario”, *Diario El País*, 19 de enero de 2003. Disponible en: [<http://elpais.com/diario/2003/01/19/>]

- paisvasco/1043008811\_850215.html] (enlace activo a fecha: 28 de agosto de 2016)
- CUVARDIC, D. (2007). “El *trapero*: El *otro marginal* en la historia de la literatura y de la cultura popular”, *Káñina. Rev. Artes y Letras*, Univ. de Costa Rica. XXXI (1), pp. 217-227.
- CUVARDIC, D. (2012). *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. París: Editions Publibook Université.
- DELEUZE, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- DELEUZE, G. (1986). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2004). “Año cero- Rostridad”. En *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, pp. 173-196.
- DELGADO RUIZ, M. (1999). “Cine”. En BUXÓ, M<sup>a</sup> J. y MIGUEL, J. de (eds.). *De la Investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*. Barcelona: Proyecto A Ediciones, pp. 49-78.
- DICKENS, C. (1873). *Sketches by Boz. Illustrative of every-day life and every-day people*, London: Virtue&Co. Disponible en: [<https://ia800306.us.archive.org/19/items/sketchesbybozill00boz1/sketchesbybozill00boz1.pdf>] (enlace activo a fecha: 10/08/2016)
- DUBOIS, P. (1986). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Editorial Paidós.
- FERNÁNDEZ LABAYEN, M. (2009). “Jonas Mekas y el problema de la verdad: reflexiones en torno a lo real”. En ARANDA, D., ESQUIROL, M. y SÁNCHEZ-NAVARRO, J. (Eds.). *Puntos de vista. Una mirada poliédrica a la historia del cine*. Barcelona: Editorial UOC, pp. 117-132.
- Fontcuberta, J. (ed.) (2003). *Estética fotográfica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

- FOURNEL, V. (1867). *Ce qu'on voit dans les rues du Paris*. Paris: E. Dentu, Libraire Editeur.
- FRANCÉS, M. (2003). *La producción de documentales en la era digital*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- FRISBY, D. (1992). *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: Visor.
- GARCÍA, R. (2007): "Profeta en Venecia", Diario *El País*, 27 de Julio de 2007. Disponible en: [[http://elpais.com/diario/2007/07/27/revistaverano/1185487201\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/07/27/revistaverano/1185487201_850215.html)](enlace activo a fecha: 9/09/2014).
- GARCÍA, R. (2011). "Cazador de voces", Diario *El País*, 19 de Marzo de 2011. Disponible en: [[http://elpais.com/diario/2011/03/19/babelia/1300497186\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/03/19/babelia/1300497186_850215.html)] (enlace activo a fecha: 23/04/2014).
- GARRIDO MUÑOZ, M. (2007). "Erotología de los sentidos: el flâneur y la embriaguez de la calle", *Revista de Filología Románica*, Anejo V. Disponible en: [<http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/viewFile/RFRM0707330177A/9710>] (enlace activo a fecha: 15/03/2015).
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GILL, B. (2016). *Movements of the Posttraumatic Flâneur in Marker, Resnais, and Varda*. (Tesis doctoral, University of Virginia, Virginia) Recuperada de: [<http://libra.virginia.edu/catalog/libra-oa:11331>] (enlace activo a fecha: 9/01/2017).
- GLEBER, A. (1999). *The Art of Talking a Walk*. New Jersey: Princeton University Press.
- GUERIN, J. L. (2011). *Guest: Textos* [DVD]. España: Versus Entertainment.
- GUERIN, J. L. (2007). "Todas las imágenes", *Cahiers du cinéma España*, nº4, septiembre de 2007, pp. 33-40.
- GUERIN, J. L. y MEKAS, J. (2001). *Todas las cartas. Correspondencias filmicas*. [DVD]. Barcelona: Intermedio.



- GUERRA, J. (2013). “Los ojos no son ojos porque los ves sino porque te ven”, *i.letrada: revista de capital cultural*, nº13. Disponible en: [<http://i.letrada.co/n13/articulo/versiones-capitales/12/los-ojos-no-son-ojos-porque-los-ves-sino-porque-te-ven>] (enlace activo a fecha: 26/08/2016).
- HESSEL, F. (1997). *Paseos por Berlín*. Madrid: Editorial Tecnos.
- HUART, L. (1841). *Physiologie du flâneur*. Paris: Aubert editeur.
- HUART, L. (1850). *Le flâneur par Louis Huart; 70 vignettes de MM. Alophe, Daumier et Maurisset*. Paris: Aubert editeur. Disponible en: [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57306848>] (enlace activo a fecha: 28/07/2016).
- JEONG, S. (2013). “The body interface”. En *Cinematic Interfaces. Film Theory after New Media*. New York: Routledge. pp. 61-103.
- KRACAUER, S. (2001). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- KRISTEVA, J. (1997). “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”. En NAVARRO, D. (selecc. y trad.). *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, pp. 1-24.
- KRISTEVA, J. (1981). *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.
- LAGNY, M. (1997). *Cine e Historia*. Barcelona: Borch.
- LAROUSSE, P. (1872). *Grand Dictionnaire Universel du XIX siècle: Français, Historique, Géographique, Mythologique, Bibliographique, Littéraire, Artistique, Scientifique, Etc, Etc.*, Tome Huitième. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel. Disponible en: [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205360r/f440.item.r=flâneur.zoom#>] (enlace activo a fecha: 07/08/2016).
- LARRA, M. J. de (2011). *Artículos de costumbres*. Madrid: Espasa.
- LIÉBANA, R. (2015). “Entrevista a José Luis Guerin, director de *La academia de las musas*”, *El espectador imaginario*, nº68, Diciembre de 2015. Disponible en:

- [<http://www.elespectadorimaginario.com/la-academia-de-las-musas/>] (enlace activo a fecha: 11/10/2015).
- LÓPEZ QUINTANA, F. (2015). *El viaje imaginario. A propósito de Guest de José Luis Guerín* (Tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca). Recuperada de [<https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/7851/TESIS%20López%20Quintana.pdf?sequence=1&isAllowed=y>] (enlace activo a fecha: 1/04/2017)
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, J. G. (2009). “La escucha múltiple”, *Quintana. Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, Universidade de Santiago de Compostela, nº8, pp. 309-312. Disponible en: [<http://www.redalyc.org/pdf/653/65323979018.pdf>] (enlace activo a fecha: 15/06/2015).
- LORENTE BILBAO, E. (2014). “Correspondencias filmicas en la ciudad expandida: Guerín-Mekas”, *AusArt Journal for Research in Art*, nº1, volumen 2, Junio de 2014. Disponible en: [<http://www.ehu.eus/ojs/index.php/ausart/article/view/11993/11720>] (enlace activo a fecha: 25/11/2015).
- LOSILLA, C. (2008). “El bucle infinito”, *Cahiers du cinéma España*, nº1, febrero de 2008, pp. 17-18.
- LOSILLA, C., (1998). “Polvo enamorado o los itinerarios de la Fugacidad”, *Archivos de la Filmoteca*, nº30.
- LOSILLA, C. (2007). “Todo estaba oscuro”, *Cahiers du cinéma España*, nº4, septiembre de 2007, pp.30-31.
- LOSILLA, C., LUCAS, G. de y QUINTANA, A. (2007). “Sobre esbozos y retratos”, *Cahiers du Cinéma España*, nº 4, septiembre de 2007, Madrid, pp. 25-29.
- LOSILLA, C. y PENA, J. (Coords.) (2007). *Algunos paseos por la ciudad de Sylvia. Un cuaderno de notas*. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón.
- LOTMAN, I. (1996). *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Frónesis Cátedra Universitat de València.

- LUCAS, G. de. (2007). “Los puntos cardinales. *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*”, *Cahiers du cinéma España*, nº4, septiembre de 2007, pp. 42-43.
- LYNCH, K. (1984). “La imagen del medio ambiente”. En *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 9-24.
- MARTÍNEZ, F. (2008). *Hacia una era post-mediática: ontología, política y ecología en la obra de Félix Guattari*. España: Ediciones de Intervención Cultural/Montesinos.
- MARTÍNEZ, L. (2015). “El poder de seducción de la palabra según José Luis Guerin”, Diario *El Mundo*, Locarno, 10 de agosto de 2015. Disponible en: [<http://www.elmundo.es/cultura/2015/08/10/55c85bfb46163f12688b456d.html>] (enlace activo a fecha: 11/10/2015).
- MARTÍNEZ, L. (2016). “José Luis Guerin: anómala anomalía”, Diario *El Mundo*, Madrid, 3 de enero de 2016. Disponible en: [<http://www.elmundo.es/cultura/2016/01/03/56895808ca47414d3c8b4647.html>] (enlace activo a fecha: 16/02/2017).
- MAYER, M. (2010). *Le temps de fantômes. Approche de l'oeuvre cinématographique de José Luis Guerin* (Tesis doctoral, Aix-Marseille Université, Marseille, Aix-en-Provence).
- MCGEE, P. (2011). “The communist *flâneur*, or, Joyce’s Boredom”. En BOSCALLI, M., y DUFFY, E., (Eds.). *Joyce, Benjamin and Magical Urbanism*. Amsterdam-New York: Rodopi, pp. 122-131.
- MELLO, L. de (2014). “El villano es el siglo XX”, *Página12*, 25 de Mayo de 2014. Disponible en: [<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5331-2014-05-25.html>] (enlace activo a fecha: 29/03/2017).
- MESONERO ROMANOS, R. de (1987). *Escenas matritenses*. Barcelona: Planeta.
- METZ, C. (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta.

- MONTERDE, J. E. (2007). “José Luis Guerin: ¿Documental?, ¿ficción? Cine”, en CERDÁN, J., y TORREIRO, C., (Eds.). *Al otro lado de la ficción: Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 113-140.
- MOYA PELLITERO, A. M<sup>a</sup> (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- MURPHY, A. (2006). “Traces of the Flâneuses: From Roman Holidays to Lost in Translation”, *Journal of Architectural Education*, nº60, septiembre de 2006, pp. 33-42.
- MURRAY SCHAFER, R. (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio.
- NATCHE, J. (2010). “Conversación itinerante. Entrevista con José Luis Guerin”, *Lumière*, nº4, pp. 99-102. Disponible en: [[http://www.elumiere.net/numeros\\_pdf/Lumiere\\_num4.pdf](http://www.elumiere.net/numeros_pdf/Lumiere_num4.pdf)] (enlace activo a fecha: 25/11/2015).
- NATCHE, J. (2010). “Posteridad de lo pasajero”, *Lumière*, nº4, pp. 96-98. Disponible en: [[http://www.elumiere.net/numeros\\_pdf/Lumiere\\_num4.pdf](http://www.elumiere.net/numeros_pdf/Lumiere_num4.pdf)] (enlace activo a fecha: 25/11/2015).
- NERVAL, G. de (2002). *Sylvie*. Barcelona: Acantilado.
- ORTEGA, M<sup>a</sup> L. (2005). “Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación”. En TORREIRO, C. y CERDÁN, J. (eds.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, pp. 185-217.
- ORTIZ AVILÉS, L. M. (2016). “Cine y espacio urbano: *Guest*, de José Luis Guerin”. En Chaves Martín, M. A. (Ed.), *Ciudad y Comunicación*, Univ. Complutense de Madrid, pp. 409-416.
- ORTIZ AVILÉS, L. M. (2016). “El paisaje sonoro en *En la ciudad de Sylvia*, de José Luis Guerin”. En Gómez, A. y Melendo, A. (Edits.), *Paisajes visuales*, La Laguna: Cuadernos artesanos de comunicación, pp. 135-150.

- ORTIZ AVILÉS, L. M. (2015). “En la ciudad de Sylvia o la ciudad del flâneur”, *Fonseca Journal of Communication*, nº11, Julio-Diciembre de 2015, pp. 226-248.
- ORTIZ AVILÉS, L. M. (2016). “Lo fugitivo en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXXXII, Univ. Valladolid, pp. 257-277.
- ORTIZ, Á. (2007). “Paisaje con figuras. El espacio habitado del cine”, *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº57, pp. 205-226.
- ORTIZ, Á. y PIQUERAS, M<sup>a</sup> J. (2003). *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- PALMIER, J. (1997). “Prólogo: El flâneur de Berlín”. En Hessel, F. *Paseos por Berlín*. Madrid: Editorial Tecnos.
- PAZ MORANDEIRA, V. (2011). «Entrevista a José Luis Guerin», *A Cuarta Pared* (10 de Septiembre de 2011). Disponible en: [<http://www.acuartapared.com/entrevista-jose-luis-guerin-1/?lang=es>] (enlace activo a fecha: 20/11/2013).
- PEDRO, G. de. (2007). “Ni yo mismo sé si esto es una película”, *Diario Público*, 27 de noviembre de 2007. Disponible en: [[www.publico.es/21656/ni-yo-mismo-se-si-esto-es-una-pelicula](http://www.publico.es/21656/ni-yo-mismo-se-si-esto-es-una-pelicula)] (enlace activo a fecha: 14/06/2014).
- PENA, J. (2008). “En tierra de nadie”, *Cahiers Du Cinema España*, nº14, Julio-Agosto de 2008, pp. 12-13.
- PETHÓ, A. (2011). “The World as a Media Maze: Sensual and Structural Gateways of Intermediality in the Cinematic image”. En *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- PÉREZ PEREIRO, M. (2012). «Retratos de flâneurs. Andar sin rumbo en el cine contemporáneo». Disponible en: [[http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/2012\\_actas/170\\_Perez.pdf](http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/2012_actas/170_Perez.pdf)] (enlace activo a fecha: 27/12/2016).

- PERIS I GRAO, A. (2007). “José Luis Guerin habla sobre “En la ciudad de Sylvia””. *Miradas de Cine*, nº66. Disponible en: [<http://www.miradas.net/2007/n66/actualidad/jlguerin.html>] (enlace activo a fecha: 18/11/2014).
- PINTO, I., y SILVA, H. (2009). “Entrevista a José Luis Guerin a propósito de En la ciudad de Sylvia y Unas fotos en la ciudad de Sylvia”, *laFuga*, nº9. Disponible en: [<http://2016.lafuga.cl/entrevista-a-jose-luis-guerin/252>] (enlace activo a fecha: 20/11/2013).
- POE, E. A. (2000). “El hombre de la multitud”. En *Cuentos, I*. Madrid: Alianza Editorial.
- POLLOCK, G. (2003). “Modernity and the space of femininity”. En *Visions and difference. Feminism, femininity and the histories of art*. New York: Routledge.
- POYATO SÁNCHEZ, P. (2015). “El cineasta como *flâneur*: Trazado y formalización de la imagen documental en *Guest* (José Luis Guerin, 2010)”, *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, nº24, Departament d’Història de l’Art de la Universitat de València, pp. 241-252.
- POYATO SÁNCHEZ, P. (2006). *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fónica-cinematográfica*. Granada: Grupo Editorial Universitario.
- PRENDERGAST, C. (1992). *Paris and the Nineteenth century*. Oxford: Blackwell.
- PUYAL, A. (2012). “Cineastas en el museo. José Luis Guerin”, *Archivos de la Filmoteca*, nº69, abril de 2012, p. 115.
- REZZA, S. (2009). “El mundo es un paisaje sonoro (3 percepciones respecto al paisaje sonoro)”, *Sonograma. Revista de pensamiento musical*, nº4. Disponible en: [[http://sonograma.org/num\\_04/articles/sonograma04\\_solRezza\\_paisajeSonoro.pdf](http://sonograma.org/num_04/articles/sonograma04_solRezza_paisajeSonoro.pdf)] (enlace activo a fecha: 29/03/2017)
- REZZA, S. (2010). “El oficio de cuidador de sonidos”, *Sonograma. Revista de pensamiento musical*, nº7, p. 3. Disponible en: [[http://www.sonograma.org/num\\_07/articles/sonograma07\\_Sol-Rezza\\_El-oficio-de-cuidador-de-sonidos.pdf](http://www.sonograma.org/num_07/articles/sonograma07_Sol-Rezza_El-oficio-de-cuidador-de-sonidos.pdf)] (enlace activo a fecha: 29/03/2017).

- REVIRIEGO, C. “Cartas desde el cine”, Diario *El Cultural*, 28 de septiembre de 2011.  
Disponible en: [[http://www.elcultural.com/videos/video/789/CINE/Cartas\\_desde\\_el\\_cine](http://www.elcultural.com/videos/video/789/CINE/Cartas_desde_el_cine)] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).
- RIBAL, P. (2007). “Intuición de deseo”, *Cahiers du cinéma España*, nº4, septiembre de 2007, p. 40.
- RIFATERRE, M. (1979). *La Production du Texte*. Paris: Seuil.
- ROBERT, P. (2002). *Le Nouveau Petit Robert 1. Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française*. Paris: Dictionnaires Le Robert.
- RUSSO, P. (2010). “Entrevista al director José Luis Guerin”, *El ángel exterminador*, nº10. Disponible en: [<http://elangelexterminador.com.ar/articulosnro.10/entrevistaguerin.html>] (enlace activo a fecha: 18/11/2014).
- SCHLÖGEL, K. (2007). “El flâneur: forma de movimiento, forma de conocimiento”. En *En el espacio leemos el tiempo. Sobre historia de la civilización y geopolítica*. Madrid: Ediciones Siruela S.A.
- SILVA, H. (2012). “Diálogo con José Luis Guerin: En el Centro Cultural de España”, *laFuga*, nº14. Disponible en: [<http://www.lafuga.cl/dialogo-con-jose-luis-guerin/604>] (enlace activo a fecha: 23/04/2014).
- SMITH, A. (1848). *The Natural History of the Idler upon Town*. London: D. Bogue, 86 Fleet Street.
- SMITH, P. (2006). “Manet, Baudelaire y el artista como flâneur”. En *Impresionismo*. Madrid: Ediciones Akal, pp. 33-58.
- SONTAG, S. (2009). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo.
- SORLIN, P. “El cine y la ciudad: una relación inquietante”, *Secuencias: revista de historia del arte*, nº13. Disponible en: [<http://fj7gg9gb2q.search.serialssolutions.com/?&rft.issn=1134-6795&rft.atitle=El+cine+y+la+ciudad%3A+una+relaci%C3%B3n>]

- +inquietante&rft.au=last=Sorlin&rft.au=first=Pierre&rft.date=2001] (enlace activo a fecha: 23/11/2015).
- STAM, R., BURGOYNE, R. y FLITTERMAN-LEIS, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- TESTER, K. (ed.) (1994). *The flâneur*. London: Routledge.
- TORREIRO, C. (2010). “De tendencias y autores (La configuración artística del documental catalán contemporáneo)”. En TORREIRO, C. (ed.). *Realidad y creación en el cine de no-ficción (El documental catalán contemporáneo, 1995-2010)*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp.33-59.
- TORRES, A. (2004). “José Luis Guerin”. En *Directores españoles malditos*. Madrid: Huerga y Fierro editores, pp. 162-166.
- TRANCHE, R. R. (2012). “De la pantalla al lienzo: cine proyectado y cine expuesto”, *Archivos de la Filmoteca*, nº69, abril de 2012, pp.75-77.
- URRUTIA, J. (1976). *Contribuciones al análisis semiológico del film*. Valencia: Fernando Torres.
- VILLAR, E. (2011). “José Luis Guerin: “Cada vez estoy más interesado en el cine como un arte del retrato””, *Academia Revista del Cine Español*, nº178, mayo de 2011, p. 23.
- VILLEGAS, J. M. (2014). “José Luis Guerin: Descubriendo una Sintaxis Posible”, *Research, Art, Creation*, nº2, Barcelona, pp. 169-200.
- WHITE, B. A. (2012). *American women's fiction 179-1870*. New York: Routledge.
- WOLFF, J. (1985). “The invisible flâneuse: Women and the Literature of Modernity”, *Theory, Culture and Society*, nº3, Vol. 2, 1 de noviembre, pp. 37-46.
- WOOLF, V. (2014). *Oxford Worlds Classics: Mrs Dalloway*. Oxford, GB: Oxford Paperbacks.
- WOOLF, V. (2016). *Una habitación propia*. Barcelona: Austral.



ZUMALDE, I. (2002). *Los placeres de la vista. Mirar, escuchar, pensar*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

ZUNZUNEGUI, S. (1994). *Paisajes de la forma*. Madrid: Cátedra.

ZUNZUNEGUI, S. (1996). *La mirada cercana. Microanálisis filmico*. Barcelona: Paidós.

## 9. RECURSOS ELECTRÓNICOS REMOTOS

ABNewsTV. «InfocusExtra Director José Guerin ABNewsTV. Disponible en: [<https://www.youtube.com/watch?v=ot3g9IMDK4Y>] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

Arte en la red. «Todas las cartas. Correspondencias fílmicas, en el CCCB» (13 de octubre de 2011). Disponible en: [<http://www.arteenlared.com/espana/exposiciones/todas-las-cartas-correspondencias-filmicas-en-el-cccb.html>] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

«BAFICI 2008: Conversatorio con José Luis Guerin». Disponible en: [<https://www.youtube.com/watch?v=1VX59v1W6qA>] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

BORDWELL, D. “Three nights of a dreamer, Observations on film art” (5 de noviembre de 2007). Disponible en: [[www.davidbordwell.net/blog/2007/11/05/three-nights-of-a-dreamer/print/](http://www.davidbordwell.net/blog/2007/11/05/three-nights-of-a-dreamer/print/)] (enlace activo a fecha: 9/04/2013).

Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C. «Máster Class con José Luis Guerin». Disponible en: [<https://www.youtube.com/watch?v=f7VKcXbb0mc&t=1229s>] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

Centro de Investigación Cinematográfica- CIC. «CIC- En la ciudad de Sylvia de José Luis Guerin». Disponible en: [<https://www.youtube.com/watch?v=seqKmcuqX8>] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

CinEuropa. «José Luis Guerin. Director». Disponible en: [<http://cineuropa.org/it.aspx?t=interview&l=es&did=31901>] (enlace activo a fecha: 29/03/2017).

«Conversación con José Luis Guerin». Disponible en: [<https://www.youtube.com/watch?v=R9n09i317q8&t=1162s>] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

«Correspondencia José Luis Guerin- Jonas Mekas | Carta 2». Disponible en: [<http://www.youtube.com/watch?v=5gW4wqAeogA>] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

«Correspondències: José Luis Guerin- Jonas Mekas | Carta 1». Disponible en: [<http://www.youtube.com/watch?v=7TN9raTiiDc>] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

Diario de Navarra. «Conversación sobre cine con José Luis Guerin». Disponible en: [<https://www.youtube.com/watch?v=eiQMbfLVV5U>] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

El agua inmóvil. «José Luis Guerin y En la ciudad de Sylvia». Disponible en: [<https://www.youtube.com/watch?v=seqKmcuqX8>] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

«Entrevista a José Luis Guerin». Disponible en: [<https://www.youtube.com/watch?v=Bn2aHlhkVoo&t=29s>] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

Escuela Internacional de Cine y TV- EICTV. «Entrevista a José Luis Guerin». Disponible en: [<https://www.youtube.com/watch?v=mLor6y6NfQM>] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

«Festival de Lima 2008: Entrevista José Luis Guerin». Disponible en: [<https://www.youtube.com/watch?v=saEPXm1KtBg&t=95s>] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

Filmoteca de Andalucía. «Forum Filmoteca, análisis filmico». Disponible en: [<https://www.youtube.com/watch?v=tRcbUxlgBog>] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

Fundación Amigos Museo del Prado. «José Luis Guerin: Poéticas del espacio en la pintura flamenca». Disponible en: [<https://www.youtube.com/watch?v=uM9FMfrvmU>] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

Fundación Caja Canarias. «José Luis Guerin sobre “La Academia de las Musas”». Disponible en: [<https://www.youtube.com/watch?v=5NiE6D6jJK0&t=2986s>] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

Fundación Caja Canarias. «Víctor Erice y José Luis Guerin». Disponible en: [<https://www.youtube.com/watch?v=iAGlBVvApy4>] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

Gijón Film Festival. «2007 FIC Gijón 45 ed. Rdp “Unas fotos en la ciudad de Sylvia”». Disponible en: [<https://www.youtube.com/watch?v=pYyFglGEoT4>] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

«Guerin y el azar en el cine». Disponible en: [<https://www.youtube.com/watch?v=ztWhbUONuLE>] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

Instituto Cervantes. «José Luis Guerin. Premios». Disponible en: [[http://www.cervantes.es/bibliotecas\\_documentacion\\_espanol/creadores/guerin\\_jose\\_luis\\_2.htm](http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/guerin_jose_luis_2.htm)] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

«Joaquín Jara». Disponible en: [<https://www.misclanea.info/a40/joaquin-jara>] (enlace activo a fecha: 20/01/2017)

«Jonas Mekas». Disponible en: [<http://jonasmekasfilms.com/bio.php>] (enlace activo a fecha: 27/02/ 2017).

«José Luis Guerin». Disponible en: [<https://www.youtube.com/watch?v=7w-iwmLH8R0>] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

«José Luis Guerin y “La academia de las musas”. Entrevista en “El cine que viene” 22/12/2015». Disponible en: [<https://www.youtube.com/watch?v=kab0cM23zSI&t=197s>] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

La Casa Encendida. «Guerin y Mekas. La Casa Encendida». Disponible en: [<https://www.youtube.com/watch?v=seqKmcuqX8>] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

«La frontera de los géneros: duetos /Víctor Erice y José Luis Guerin». Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=e7CCJxk2gjA] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

LOMBARDO, M. J. “Cuaderno de viajes y retratos”, *El cine y otras catástrofes* (3 de abril de 2012). Disponible en: [http://blogs.grupojoly.com/cine-y-otras-catastrofes/tag/en-construccion/] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

«Lost Guerin». Disponible en: [http://www.dailymotion.com/video/x1tamh\_lost-guerin\_creation] (enlace activo a fecha: 16/12/2016).

MARÍAS, M. “Something really news: Starting over”. Disponible en: [http://fipresci.hegenauer.co.uk/undercurrent/issue\_0106/guerin\_marias.htm] (enlace activo en fecha: 27/02/2017).

Media Catalunya. «Ponència de José Luis Guerin ‘Cineasta espectador, espectador cineasta’». Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=ydbGpGvcYRU&t=4508s] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

MOMA. «Vito Acconci. *Following Piece* (1969)» Disponible en: [https://www.moma.org/collection/works/146947?locale=en] (enlace activo a fecha: 29/03/2017).

Revista Enclave. «José Luis Guerin presenta La Dama de Corinto». Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=rPdYn1WCNBc] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

Revista Enclave. «Fragmento de La Dama de Corinto de José Luis Guerin». Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=PkdItVkfXbg] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

RFI Español. «El realizador catalán José Luis Guerin en RFI». Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=Ug8B2dd9VPM] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

Segovia al día SGD. «Museo Esteban Vicente. La Dama de Corinto. 15/12/2010».

Disponible en: [<https://www.youtube.com/watch?v=oawxpSR5NI4>] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

Soy Cámara CCCB. «La pantalla espejo». Disponible en: [<https://www.youtube.com/watch?v=raUBzfljtqU>] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

«Talleres de fotografía en Cabo de Gata. “Poéticas del cine II” *Mirar, escuchar, filmar*».

Disponible en: [<http://www.talleresencabodegata.com/jose-luis-guerin-16.html>] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

Tercer-Ojo Cine Documental. «Entrevista a José Luis Guerin». Disponible en: [<http://www.tercer-ojo.cl/entrevista-a-x-persona/>] (enlace activo a fecha: 29/03/2017)

TVE. «Días de cine: Guest, de José Luis Guerin». Disponible en: [<http://www.rtve.es/alacarta/videos/dias-de-cine/dias-cine-guest-jose-luis-guerin/1054655/>] (enlace activo a fecha: 19/12/2016).

## **10. APÉNDICES**

## APÉNDICE 1

### JOSÉ LUIS GUERIN: BIOFILMOGRAFÍA

José Luis Guerin, cineasta autodidacta, formado en la historia del cine por su continuada presencia en la Filmoteca de Barcelona, empezó a hacer cine a una edad muy temprana. Aunque su obra arranca a la edad de 15 años con una serie de obras en formato super-8, como son: los cortos *La hagonía de Agustín* (1975), *Furvus* (1976) y *El orificio de la luz* (1977); el medimetroraje *Diario de Marga* (1980) y los largometrajes *Elogio de las musas* (1977), *Film Familiar* (1976-1978) y *La dramática pubertad de Alicia* (1978), también rodará algunas obras en 16mm, como son: *Memorias de un paisaje* (1978), *Naturaleza muerta* (1981) y *Apuntes de un rodaje* (1982), a la que se suma *Retrato de Vicky* (1982), rodada en VT Umatic. Sin embargo, no será hasta 1983 con *Los motivos de Berta*, rodada en 35mm, que dé el salto a la profesionalidad. A este filme le seguirán *Innisfree* (1990), su colaboración en *City Life* (1990), *Tren de sombras* (1997), *En construcción* (2001), *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007) –que verá la luz sólo en formato DVD-, *En la ciudad de Sylvia* (2007), la videoinstalación *Las mujeres que no conocemos* (2007), *Guest* (2010), *Dos cartas a Ana* (2010) y *La Dama de Corinto. Un esbozo cinematográfico* (2010), las cartas filmadas *Correspondencia Jonas Mekas- José Luis Guerin* (2011) –que resultan un diálogo entre ambos cineastas-, el medimetroraje de producción coreana *Recuerdos de una mañana* (2011) y *La Academia de las Musas* (2015) que es su último largometraje hasta la fecha.

El fotomontaje secuencial denominado *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007), el largometraje *En la ciudad de Sylvia* (2007) y la videoinstalación *Las mujeres que no conocemos* (2007) –realizada a petición de la Bienal de Arte de Venecia- van a formar un tríptico cinematográfico -aunque también pueden verse de forma independiente- en torno al encuentro de un *flâneur* y una fugitiva. Su trabajo titulado *La Dama de Corinto*.



*Un esbozo cinematográfico* (2010) es también una instalación visual, realizada para el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia, que gira en torno a la relación entre el cine y la pintura y que viene a situar paralelamente el origen de ambas disciplinas. Esta videoinstalación iba acompañada de *Dos cartas a Ana* (2010) -a modo de díptico- a propósito de la cual el cineasta barcelonés explicaba: “funciona igual que una película; es un organismo entero. Solo que, cuando las instalaciones desaparezcan, hay un trabajo de media hora [*Dos cartas a Ana*] que puede seguirse viendo de una manera convencional, y lo demás es pasajero, es efímero.”<sup>258</sup>

A una carrera cinematográfica tan polifacética en lo que a formatos se refiere, se suma una idea amplia del medio cinematográfico que acaba por diluir las fronteras entre géneros. Su cine va a ser una continua reflexión sobre la imagen –sus orígenes, su sentido-, el tiempo –las huellas de su paso pero también su devenir-, la relación existente entre el entorno y la figura, y el espacio –su representación, su transformación-, todo ello abordado con la sencillez y simplificación de los recursos de la imagen que presentan directores como Dreyer, Bresson, Ozu o Víctor Erice –su «mentor» espiritual-, a quienes el cineasta catalán admira y cuyas referencias pueden observarse en sus filmes. Pero también su actitud ante el medio cinematográfico deriva de los clásicos, en este caso directores como Chaplin, Flaherty, Eisenstein, Ford, Hawks, Hitchcock o Tati. De todos ellos absorbe e integra recursos, todo ello sin que el nuevo texto pierda el carácter personal del cineasta.

---

<sup>258</sup> Puyal, A. (2012). “Cineastas en el museo. José Luis Guerin”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 69, abril de 2012, p. 115.

## APÉNDICE 2

### PREMIOS OTORGADOS A JOSÉ LUIS GUERIN

A continuación se presenta la relación de premios que, hasta la fecha, han sido concedidos al cineasta barcelonés. La relación que aquí se ofrece es una actualización a partir de la información que ofrece al respecto, el Instituto Cervantes<sup>259</sup>:

- 2015.- Premio Giraldillo de Oro a la Mejor película en el Festival de Sevilla por *La academia de las musas*.
- 2015.-Premio al Mejor Director en el Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias, Colombia por *La academia de las musas*.
- 2011.- Premio Ciudad de Huesca por *Dos cartas a Ana*.
- 2007.- Premio al Mejor Director de la Asociación de Cronistas del Espectáculo por *En la ciudad de Silvia*.
- 2003.- Premio Titania por el Colegio Oficial de Arquitectos Vasco Navarro por *En construcción*.
- 2002.- Premio Sant Jordi de Cinematografía como Mejor Película Española por *En construcción*.
- 2002.- Premio de la Federación Internacional de Críticos Cinematográficos (FIPRESCI) y el Círculo de Escritores Cinematográficos por *En construcción*.
- 2001.- Premio Nacional de Cinematografía concedido por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte por *En construcción*.
- 2001.- Premio Goya al Mejor Documental por *En construcción*.

---

<sup>259</sup> Instituto Cervantes. “José Luis Guerin. Premios”. Disponible en: [http://www.cervantes.es/bibliotecas\\_documentacion\\_espanol/creadores/guerin\\_jose\\_luis\\_2.htm](http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/guerin_jose_luis_2.htm) (enlace activo a fecha: 19/12/2016)

- 2001.- Premio FIPRESCI de la Crítica Internacional por *En construcción*.
- 2001.- Premio Especial del Jurado en el Festival de San Sebastián por *En construcción*.
- 2001.- Fotograma de Plata a la Mejor Película Española por *En construcción*.
- 1999.- Premio Sant Jordi de Cinematografía como Mejor Película Española, por *Tren de sombras*.
- 1999.- Premio Nacional de Cine de la Generalitat de Catalunya.
- 1998.- Premios Méliès de Oro y Plata otorgados por la Federación Europea de Festivales de Cine Fantástico (Fantasporto).
- 1997.- Premio Pantalla Abierta, al Mejor Largometraje en el Festival de Cine de Alcalá de Henares, por *Tren de sombras*.
- 1997.- Premio del Jurado en el Festival Internacional de Cine Independiente de Orense, por *Tren de sombras*.
- 1991.- Premio Sant Jordi de Cinematografía como Mejor Película Española por *Innisfree*.
- 1991.- Premio Icaro a la Revelación Cinematográfica por *Innisfree*.
- 1991.- Premio Fotogramas de Plata a la Mejor Película Española por *Innisfree*.
- 1991.- Premio Ciutat de Barcelona por *Innisfree*.
- 1991.- Premio al Mejor Largometraje del Festival de Alcalá de Henares por *Innisfree*.
- 1986.- Premio Sant Jordi de Cinematografía como Mejor Película Española por *Los motivos de Berta*.
- 1986.- Premio de Calidad concedido por el Ministerio de Cultura por *Los motivos de Berta*.

## APÉNDICE 3

Tabla 1

Letra original de *That Woman*, de Migala y traducción al castellano.

THAT WOMAN (Migala)	ESA MUJER (Migala)
<p>My nose and mouth are closed I'm proving my resistance. I can play with fire I can try to live as one</p> <p>But I want that woman that I see in every street And I know I can't live as one. if I don't walk with she.</p> <p>My ears and eyes are veiled, No out of me reference Maybe I could jump, Maybe I could live as one.</p> <p>But I want that woman That I feel near in dreams, and I know I can't live as one If she doesn't dream about me about me, about me, about me, about me, about me, about me.</p> <p>But I want that woman that I see in every street and I know I can't live as one If I don't walk with she and I know I can't live as one If I don't walk with she With she (repeat 'she'). with she</p>	<p>Mi nariz y mi boca están cerrados Estoy probando mi resistencia. Yo puedo jugar con fuego Yo puedo intentar vivir sólo.</p> <p>Pero yo quiero esa mujer que veo en toda calle Y sé que no puedo vivir sólo. Si no paseo con ella.</p> <p>Mis oídos y mis ojos están velados, Fuera de mi alcance Quizás saltaría, Quizás viviría solo.</p> <p>Pero yo quiero esa mujer Que siento cerca en mis sueños, Y sé que no puedo vivir sólo Si ella no sueña conmigo conmigo, conmigo, conmigo, conmigo, conmigo, conmigo.</p> <p>Pero yo quiero esa mujer que veo en toda calle y sé que no puedo vivir sólo Si no paseo con ella y sé que no puedo vivir sólo si no paseo con ella Con ella (se repite 'ella'). Con ella</p>

Nota: La traducción de la letra es propia.

**Tabla 2**

**Letra original de *Heart of glass*, de Blondie y traducción al castellano.**

HEART OF GLASS (Blondie)	CORAZÓN DE CRISTAL (Blondie)
<p>Once I had a love and it was a gas  Soon turned out had a heart of glass  Seemed like the real thing,  only to find Mucho mistrust,  love's gone behind</p> <p>Once I had a love and it was divine  Soon found out I was losing my mind  It seemed like the real thing  but I was so blind  Mucho mistrust, love's gone behind</p> <p>In between  What I find is pleasing  and I'm feeling fine  Love is so confusing there's no peace of mind  If I fear I'm losing you it's just no good  You teasing like you do</p> <p>Once I had a love and it was a gas  Soon turned out had a heart of glass  Seemed like the real thing,  Only to find Mucho mistrust,  love's gone behind</p> <p>Lost inside  Adorable illusion and I cannot hide  I'm the one you're using,  Please, don't push me aside  We could made it cruising, yeah</p> <p>Yeah, riding high on love's true bluish light</p> <p>Once I had a love and it was a gas  Soon turned out had a heart of glass  Seemed like the real thing,  only to find Mucho mistrust,  love's gone behind</p>	<p>Una vez tuve un amor y duró muy poco  Pronto descubrí que tenía un corazón de cristal  Parecía que iba a ser algo verdadero,  Pero sólo descubrí mucha desconfianza,  el amor desapareció</p> <p>Una vez tuve un amor divino  Pronto descubrí que estaba perdiendo la razón  Parecía que iba a ser algo verdadero  pero yo estaba ciega,  Mucha desconfianza, el amor desapareció</p> <p>Mientras tanto  lo que encuentro es agradable  y me siento bien  el amor es muy confuso, no hay paz mental  Si temo perderte, no está bien  fastidiar como tu lo haces</p> <p>Una vez tuve un amor y duró muy poco  Pronto descubrí que tenía un corazón de cristal  Parecía que iba a ser algo verdadero  Pero sólo descubrí mucha desconfianza,  el amor desapareció</p> <p>Perdida por dentro  Adorable ilusión y no puedo esconder  Que soy aquella que estás usando,  Por favor, no me hagas a un lado  Podríamos estar navegando, si</p> <p>Si, montando alto en la luz azulada del amor.</p> <p>Una vez tuve un amor y duró muy poco  Pronto descubrí que tenía un corazón de cristal  Parecía que iba a ser algo verdadero,  Pero sólo descubrí mucha desconfianza,  el amor desapareció</p>

Nota: La traducción de la letra es propia.

Tabla 3

Letra original de *Nymphes, Nappés*, de Josquin Des Prez y traducción al castellano.

<b>NYMPHES, NAPPÉS</b> <b>(Josquin Des Prez )</b>	<b>NINFAS DE LAS AGUAS</b> <b>(Josquin Des Prez)</b>
<p>Nymphes nappés, néridryades, dryades, venez plorer ma désolation.</p> <p>Car je languis en telle affliction, que mes esprits sont plus mort que malades.</p> <p>Circumdederunt me gemitus mortis, dolores inferni circumdederunt me.</p>	<p>Ninfas de las aguas, nereidas, ninfas de los bosques, venid a llorar mi desolación.</p> <p>Porque languidezco con tal aflicción, que mis espíritus están más muertos que enfermos.</p> <p>Me rodean los gemidos de la muerte, los dolores del infierno me rodean.</p>

Nota: La traducción de la letra es propia.

## APÉNDICE 4

### 4.1. *UNAS FOTOS EN LA CIUDAD DE SYLVIA*: FICHA TÉCNICA.

Título original: Unas fotos en la ciudad de Sylvia

País: España

Año: 2007

Duración: 67 minutos

Género: Documental/ Fotografía. Cine experimental

Dirección: José Luis Guerin

Guión: José Luis Guerin

Fotografía: José Luis Guerin

Montaje: Nuria Esquerra

Productor: Núria Esquerra y José Luis Guerin

Estreno en España: 26 de noviembre de 2007

### 4.2. *EN LA CIUDAD DE SYLVIA*: FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA.

#### A. FICHA TÉCNICA.

Título original: En la ciudad de Sylvia.

País: España

Año: 2007

Duración: 90 minutos

Género: Drama/Romance

Dirección: José Luis Guerin

Guión: José Luis Guerin

Sonido: Amanda Villavieja

Montaje: Núria Esquerra

Fotografía: Natasha Braier

Dirección artística: Maite Sánchez

Diseño de vestuario: Míriam Compte

Peluquería: Pilartxo Díez

Maquillaje: Marie-Laure Texier

Dibujante: Joaquín Jara

Músico intérprete: Mélanie Bonim, Aline Haelberg y Arthur Lafrentz Bacon.

Productora: Coproducción España-Francia; Eddie Saeta S.A. / Château-Rouge  
Production.

Productor: Luis Miñarro

Co-productor: Gaëlle Jones

Productor asociado: Sébastien de Fonseca y Cédric Walter

## B. FICHA ARTÍSTICA.

Pilar López de Ayala: Ella

Xavier Lafitte: Él

Laurence Cordier

Tanja Czichy

Eric Dietrich

Charlotte Dupont

Michaël Balerdi

Gladys Deussner

Philippe Ohrel



#### 4.3. *GUEST*: FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA.

##### A. FICHA TÉCNICA.

Título original: *Guest*

País: España

Año: 2010

Duración: 124 minutos

Género: Documental

Dirección: José Luis Guerin

Guión: José Luis Guerin

Sonido: Amanda Villavieja y Ricard Casals

Fotografía: José Luis Guerin

Montaje: José Tito Martínez

Música: Gorka Benítez, Masatoshi Kamaguchi y David Xirgu

Artes Gráficas: Álex Villagrasa

Diseño de producción: José Luis Guerin

Producción: Adrián Guerra y José Tito Martínez

Estreno en España: 25 de marzo de 2011.

##### B. FICHA ARTÍSTICA.

Chantal Akerman

Tanaja Czichy

Charlotte Dupont

José Luis Guerin

Spike Lee

Jonas Mekas

#### 4.4. CORRESPONDENCIA JONAS MEKAS- J.L. GUERIN: FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA.

##### A. FICHA TÉCNICA.

Título original: Correspondencia Jonas Mekas- José Luis Guerin

País: España

Año: 2009-2011

Duración total: 1h 39' 21''

Dirección: Jonas Mekas- José Luis Guerin

Fotografía/ Cámara: Jonas Mekas- José Luis Guerin

Montaje: Jonas Mekas- José Luis Guerin con la asistencia de Núria Esquerra (cartas 1, 2, 3, 5) y Pablo Gil (carta 4)

Producción: de José Luis Guerin, Jonas Mekas Films, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), Centro Cultural Universitario Tlatelolco (UNAM), La Casa Encendida y Acción Cultural Española.

##### CARTA 1

José Luis Guerin

*Carta a Jonas Mekas n° 1*

8 de noviembre de 2009

Duración: 4' 53''

##### CARTA 2

Jonas Mekas

*A Letter to José Luis Guerin # 1*

Enero de 2010

Duración: 9' 41''

CARTA 3

José Luis Guerin

*Carta a Jonas Mekas n° 2*

Marzo de 2010

Duración: 7' 22''

CARTA 4

Jonas Mekas

*A Letter to José Luis Guerin # 2*

Abril de 2010

Duración: 9' 04''

CARTA 5

José Luis Guerin

*Carta a Jonas Mekas n° 3*

Mayo de 2010

Duración: 9' 39''

CARTA 6

Jonas Mekas

*A Letter to José Luis Guerin # 3*

Julio de 2010

Duración: 13' 11''

CARTA 7

José Luis Guerin

*Carta a Jonas Mekas n° 4*

Noviembre de 2010

Duración: 9' 48''

CARTA 8

Jonas Mekas

*A Letter to José Luis Guerin # 4*

Enero de 2011

Duración: 19' 47''

CARTA 9

José Luis Guerin

*Carta a Jonas Mekas n° 5*

Abril de 2011

Duración: 14' 52''

B. FICHA ARTÍSTICA.

Jonas Mekas

José Luis Guerin: Voz

Benn Northover

Sebastian Mekas

## **11. ANEXO**

## 11. ANEXO

### CONCLUSIONS

Bien que certains films ont abordé précédemment la question du reflet du *flâneur* -sa représentation visuelle sur l'écran- ou, le registre visuel recueilli dans d'autres films, a trouvé un certain lien de parenté avec le regard sur ce prototype social, nous croyons qu'en aucun cas a eu lieu une manifestation de la *flânerie* d'une manière aussi claire que dans les films du cinéaste barcelonais, José Luis Guerin: *Dans la ville de Sylvia*, *Guest*, *Correspondance Jonas Mekas*- J.L. Guerin (dans *Lettre à Jonas Mekas n°1* et *Lettre à Jonas Mekas n°4*) et *Des photos dans la ville de Sylvia*. Nonobstant, bien que tous sont intimement liés à cette figure née au XIXe, la manière dans laquelle la *flânerie* se manifeste variera dans chacun d'entre eux.

Même si, comme cela a été dit, d'autres films ont affronté précédemment le reflet du *flâneur* sur l'écran, en aucun cas sa représentation n'a eu lieu d'une manière aussi visible que *Dans la ville de Sylvia*, où la figure et le milieu ont été construits et modelés de sorte que l'association des deux éléments représente une communion parfaite pour le développement de la *flânerie*.

Bien que le titre du film se réfère directement à la figure de Sylvia, nous ne connaissons jamais son identité ou son image. Dans le film, Sylvia est un souvenir, une illusion, un désir qui est, à son égard, présent dans l'ambiance et dans la ville, mais il s'agit d'une ville quelconque. Il n'en sera pas ainsi, cependant, pour le personnage principal (Xavier Lafitte) qui devient rapidement un élément essentiel de cette oeuvre cinématographique.

Sylvia s'avère n'être qu'une simple excuse pour pouvoir aborder le personnage principal et l'activité qu'il déploie dans la ville; celle-ci, façonnée et construite, selon les besoins émotionnels de l'amoureux. Les singularités avec lesquelles chaque ville s'annonce ont disparu et à la place ces éléments communs à n'importe quelle destination sont ceux qui sont mis en évidence *Dans la ville de Sylvia*: "L'espace urbain est dépassé par la notion de ville sémiotique. La ville tel un espace pour être lu, une fois le corps devenu un instrument perceptif"<sup>260</sup>. Le *flâneur* se transforme en outil pour une lecture où la ville de Sylvia devient une ville privatisée par le regard du personnage principal.

Xavier Lafitte va flâner dans la ville en suivant les pas de Pilar López de Ayala, qu'il croit reconnaître comme étant une fille (Sylvie) qu'il a connue il y a six ans dans cette même ville, mais il va également flâner sans direction définie tout en maintenant une observation attentive et minutieuse. Son regard sera pure interprétation -car il ne cesse de prendre des notes de tout ce qui retient son attention-, en privilégiant l'observation à l'interaction. Le cinéaste barcelonais vide le personnage principal en le transformant, comme il a été dit, en un élément purement perceptif -l'individu est uniquement ce qu'il regarde et voit-, ce qui nous renvoie rapidement au *flâneur*.

Bien que Xavier Lafitte ne soit pas un miroir parfait de cette figure du XIXe siècle, il est possible de distinguer dans celle-ci un ensemble de caractéristiques distinctives de ce prototype social. Cependant, nous ne trouvons pas seulement dans celle-ci les caractéristiques qui définissent un *flâneur*, le film reflète également deux formes différentes de cette figure. D'une part, le modèle de *flâneur* promeneur

---

<sup>260</sup> Garrido Muñoz, M. (2007). "Erotología de los sentidos: el *flâneur* y la embriaguez de la calle", *Revue de Philologie romane*, Annexe V, p. 178. Disponible sur: [<http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/viewFile/RFRM0707330177A/9710>] (lien actif en date du : 15/03/2015).

philosophique (le *flâneur* de Charles Baudelaire) et d'autre part, le modèle du *flâneur*, observateur passionné et persécuteur (le *flâneur* que E.A. Poe a fixé pour toujours dans son récit *L'homme des foules*).

Mais, en plus de l'identification du personnage masculin du film *Dans la ville de Sylvia* comme un *flâneur*, nous allons trouver d'autres manifestations de la *flânerie* dans le cinéma de Guerin, telle la propre configuration du cinéaste à l'instar de ce prototype social.

C'est le cas de son film *Guest*. Le titre du film a trait au statut du directeur pendant sa réalisation, vu qu'il s'agit d'un journal de registres qui répertorie les événements tournés avec une petite caméra domestique, entre septembre 2007 et septembre 2008, pendant les voyages réalisés pour la présentation de son film précédent -*Dans la ville de Sylvia*- dans différents festivals. *Guest* est l'histoire d'un explorateur invisible, un voyageur qui enquête là où le cinéma est possible; c'est l'histoire d'un *flâneur* qui va à l'encontre de l'inconnu, sans un itinéraire prédéterminé.

Les villes de destination apparaîtront à travers les invitations qu'il reçoit dans les différents festivals. Dans chacune d'entre elles, tel le *flâneur* qu'il est, les rues sont serpentées sans une idée préétablie, à la recherche d'une révélation, en menant une activité perceptive, observatrice et réflexive. Comme si la caméra était un bloc-notes, Guerin sort flâner, créer des liens avec le monde, en laissant dans chaque registre l'empreinte de son passage éphémère dans les différents endroits.

L'activité du réalisateur barcelonais comme *flâneur* est d'une importance capitale pour la réalisation du film-voyage puisque la manière de parcourir l'espace urbain des différents endroits de la planète, de même que ses intérêts personnels, sont la conclusion à laquelle nous conduisent les images enregistrées. Ainsi, Guerin se rapproche dans son activité de *flâneur* à Franz Hessel qui dans son roman *Promenades dans Berlin* évoquait toute la ville, en s'attachant particulièrement à sa réalité effective et matérielle. De même que celui-ci, Guerin montre dans *Guest* un intérêt spécial pour les habitants de l'espace public et leurs activités, ainsi que pour ces endroits où la vie est plus dense, le



tout dans le plus grand respect -sans porter un jugement- comme cela était également habituel chez l'écrivain allemand.

De l'activité de *flânerie* de Guerin, surgit un journal de registres qui est présenté tel un portrait choral des endroits où il est passé de manière à peine perceptible. En d'autres mots, nous ne trouvons pas dans *Guest* la représentation cinématographique d'une ville ni la recherche d'un espace bien délimité, mais bien l'empreinte d'un passage à travers de nombreux espaces -toujours très brefs- dans lesquels il n'y a pas eu de temps pour la méditation.

Par ailleurs, également *Lettre à Jonas Mekas n°1* et *Lettre à Jonas Mekas n°4*, de *Correspondance Jonas Mekas- J.L. Guerin*, sont un exemple de la configuration du cinéaste tel un *flâneur*. Les deux lettres sont issues des registres que Guerin réalise lors de son passage dans différentes villes, et particulièrement significative est la première puisqu'il va assumer non seulement l'exercice de ce prototype social, mais aussi réfléchir sur sa propre activité.

La voix *off* de Guerin commence par expliquer: "J'exécute tel un rituel mes flâneries sans un but précis, sans idées prédéterminées, mais attentif à l'éventuelle révélation d'une image, d'un motif, d'un personnage pour un film". Il parlera également du pas errant qui l'accompagne lors des derniers mois, en expliquant au cinéaste lituanien le travail qu'il a réalisé jusqu'à présent. D'une part, Guerin s'identifie comme un *flâneur* au moment de décrire l'activité qu'il réalise, celle avec laquelle ce prototype social se définit. D'autre part, Guerin étend son activité actuelle à *Guest*, en associant son activité lors du tournage du film-lettre avec celle qu'il a menée pour la réalisation du film précédent.

Cependant, *Lettre à Jonas Mekas n°1* n'apparaît pas uniquement pour associer et réécrire certains éléments déjà présents dans *Guest*, mais aussi pour aller un peu plus loin dans la manifestation de la flânerie et cela, parce que dans la première épître, Guerin va, non seulement se concevoir comme un *flâneur*, mais aussi s'inscrire lors de son activité comme ce prototype social. L'inscription du cinéaste barcelonais comme un *flâneur* dans le film se fera à travers le tournage, durant la flânerie, au moyen de son

ombre projetée sur le sol. Pour toutes ces raisons, cette première lettre de *Correspondance Jonas Mekas- J.L. Guerin*, constitue la consolidation du cinéaste barcelonais comme un *flâneur*.

Quant au paysage urbain de ces lettres cinématographiques -la première et la quatrième épître à Mekas-, toutes deux montrent des fragments du passage de Guerin dans différentes villes, le résultat de ses déplacements et de ses intérêts: des lectures que celui-ci réalise de l'espace urbain.

Finalement, *Des photos dans la ville de Sylvia* sont également associées à cette figure. *Des photos dans la ville de Sylvia* est un photomontage séquentiel, réalisé – majoritairement- sur la base des photographies que Guerin a prise au cours de ses voyages. Les photographies qui la composent sont par conséquent le résultat de l'activité perceptive de celui-ci avec l'appareil photographique et c'est comme photographe que Guerin va assumer la pratique du *flâneur*.

Guerin dira à propos de son activité dans *Des photos dans la ville de Sylvia* qu'il est un promeneur qui se perd dans la foule et découvre des histoires. Lors de son passage dans les différentes villes, le cinéaste barcelonais, déambule dans les rues et les espaces publics, en flânant sans une direction préétablie, en percevant et en interprétant ses observations. Guerin, en perpétuel mouvement, apparaît comme une version armée du promeneur solitaire qui déambule à la recherche d'une image à peine perceptible qu'il essaye de traquer.

Comme promeneur, il parcourt les rues, les ponts, les places, etc. qui composent les différentes villes, en capturant avec sa caméra ceux qui y habitent. Mais à la suite des intérêts et du regard que Guerin porte sur l'espace qui l'entoure, les villes resteront figées en fragments de vie, à savoir les gestes et les expressions -principalement de jeunes et belles femmes- qui nous renvoie à la femme fugitive.

La *flânerie* que réalise le cinéaste barcelonais peut «être lue» dans les photographies qui constituent *Des photos dans la ville de Sylvia* puisqu'elles sont toutes

le reflet du regard péripatétique d'un *flâneur*. Nous pouvons observer dans ces photos leur mobilité et leur immédiateté.

Bien qu'après avoir effectué une analyse de l'histoire du cinéma au sujet de sa relation avec le *flâneur* nous découvrons que, contrairement à d'autres disciplines artistiques telles que la littérature, la peinture ou l'illustration, principalement, le cinéma ne disposait pas d'une oeuvre de référence claire. L'émergence de ces oeuvres du cinéaste barcelonais José Luis Guerin, dans le paysage cinématographique espagnol, permet de combler ce vide référentiel au sein du cinéma.



**TÍTULO DE LA TESIS:**

El flâneur en el cine de José Luis Guerín: mirada y percepción del espacio urbano

**DOCTORANDO/A:**

Luz Marina Ortiz Avilés

**INFORME RAZONADO DEL/DE LOS DIRECTOR/ES DE LA TESIS**

(se hará mención a la evolución y desarrollo de la tesis, así como a trabajos y publicaciones derivados de la misma).

Después de un estudio teórico-histórico sobre la figura del *flâneur* y su inscripción en la literatura y en las distintas artes, con especial atención al cine, la tesis se centra en el análisis de los modos de presencia del *flâneur* en el cine de José Luis Guerín, concretamente, en cuatro de sus películas, *En la ciudad de Silvia*, *Unas fotos en la ciudad de la Silvia*, *Guest*, y en la *Correspondencia audiovisual con Jonas Mekas*, modos de presencia de los que el análisis da cuenta a partir de la "encarnación" del *flâneur* en otras tantas figuras del relato, desde el narrador-observador hasta el personaje. Pero a la vez la manera de transitar y mirar la ciudad por parte del *flâneur* se convierten en otros tantos motivos para la configuración del espacio cinematográfico urbano, asunto que la tesis también aborda en las cuatro películas anteriores. El interés metodológico y analítico de este trabajo viene avalado por las siguientes publicaciones derivadas del mismo: dos artículos en revistas indexadas, *Fonseca* y *BSAA Arte*, referidos respectivamente a la ciudad del *flâneur* y la presencia de lo "fugitivo", y un capítulo referido a la construcción del espacio urbano en *Guest* y publicado en las Actas del Congreso Internacional, *Arte y Ciudad*, organizado por la Universidad Complutense de Madrid.

Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 7 de abril de 2017

Firma del/de los director/es

Fdo.: Pedro Poyato Sánchez